Untersuchungen zur Eigenart der Tragödien Senecas

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Martin Luther-Universität
Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Willy Schulze
aus Wolmirstedt (Rgbz. Magdeburg)

Halle 1937

81 89

Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten (Westf.)

Referent: Professor Dr. P. Friedländer
Korreferent: Professor Dr. W. Kranz
Tag der mündlichen Prüfung: 24. VI. 1936

Gedruckt mit Unterstützung des Kern-Stipendiums

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

PARENTIBUS CARISSIMIS
SACRUM

Inhalt.

		Seite
I. Geschichte der Kritik der Tragödien Senecas seit Friedrich Leo. — Thema.		1— 7
II. Botenberichte:		
1. Troades	1056—1117.	8—12
2. —	1118—1164.	12—16
3. Phaedra	991—1122.	16—22
4. Oedipus	915—979.	22—26
5. Hercules Oetaeus	775—841.	26—31
III. Dialogpartien:		
1. Hercules Furens	332—523.	32—39
2. —	1138—1344.	40—49
3. Medea	179—300.	49—53
IV. Zusammenfassung.		54—57

Verzeichnis der benutzten Literatur.*)

Birt, Th. Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt? NJA 27 (1911).

Braginton, M.V. The supernatural in Seneca's tragedies. Menasha, Wisconsin 1933.

Brasillach, R. Sénèque le Tragique. Nouv. Rev. Franç. 219 Déc. 1931.

Canter, H.V. Rhetorical elements in the tragedies of Seneca. UIS 10 (1925).

Edert, O. Über Senecas Herakles und den Herakles auf dem Oeta. Diss. Kiel 1909.

Frenzel, F. Die Prologe der Tragödien Senecas. Diss. Leipzig 1914.

Friedländer, P. Vorklassisch und Nachklassisch in: Das Problem des Klassischen und die Antike. 8 Vorträge her. von W. Jäger, Leipzig u. Berlin 1931.

Friedrich, W.H. Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik. Diss. Freiburg 1931. Gedruckt Borna 1933.

Geffcken, J. Der Begriff des Tragischen in der Antike. Vortr. Bibl. Warb. 1927/28.

Hansen, E. Die Stellung der Affektrede in den Tragödien des Seneca. Diss. Berlin 1934.

Heinemann, K. Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur. Erbe d. Alten NF 3. u. 4 (1920).

Herrmann, L. Le Théâtre de Senèque. Paris 1924. (Dort ausführl. Bibliographie vorausgeschickt.)

Herzog, O. Datierung der Tragödien Senecas. RhM 77 (1928).

Klein, J.L. Geschichte des Dramas II. Leipzig 1865.

Kroll, J. Gott und Hölle. (Der Mythos vom Descensuskampfe.) Stud. Bibl. Warb. 20 (1932).

Leo, F. De Senecae tragoediis observationes criticae. Berlin 1878. (abgek. Leo I)

Die Composition der Chorlieder Senecas. RhM 52 (1897).

Der Monolog im Drama. AGG. NF 10 (1908).

*) Hier nur allgemeine Literatur angegeben; Spezialuntersuchungen zu den einzelnen Dramen, soweit sie für das Thema Hilfsmittel boten, sind jeweils zu Beginn der Kapitel zu finden.

Lindskog, Cl. Studien zum antiken Drama. II. Zu den Tragödien des Seneca. Lund 1897.

Mehmel, F. Valerius Flaccus. Diss. Hamburg 1934.

Morawski, C. De scriptoribus Romanis III. et IV. p. Chr. n. saeculi observationes. Akad. Krakau 1921. (Abschn. IV: Rhetor. Übertreibungen bei Sen.)

Münscher, K. Senecas Werke. Untersuchungen zur Abfassungszeit und Echtheit. Ph Suppl. 16 (1922).

Bericht über die Seneca-Literatur aus den Jahren 1915—1921. Burs. Jbb. 1922.

Norden, E. Antike Kunstprosa. I (1915).

Pais, A. Il teatro di L. Anneo Seneca. Turin 1890.

Ranke, L. v. Die Tragödien Senecas. Abhdl. u. Versuche. Leipzig 1888.

Regenbogen, O. Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas. Vortr. Bibl. Warb. 1927—28.

Ribbeck, O. Geschichte der Römischen Dichtung. III. 1892.

Schadewaldt, W. Monolog und Selbstgespräch. NPhU 2 (1926).

Schanz, M. — Hosius, C. Geschichte der Römischen Literatur. II^4. München 1935.

Schmid, W. — Stählin, O. Geschichte der Griechischen Literatur. I,2. München 1934.

Schreiner, R. Seneca als Tragödiendichter in seinen Beziehungen zu den griechischen Originalen. Diss. München 1909.

Smereka, J. De Senecae tragoediis dinosis colore fucatis. Eos 1929.

Teuffel, W. — Kroll, W. — Skutsch, F. Geschichte der Römischen Literatur. II^7. (1920).

Vossler, K. Die Antike und die Bühnendichtung der Romanen. Vortr. Bibl. Warb. 1927—28.

Ausgaben, Kommentare, Uebersetzungen.

1. Seneca:

Leo, F. L. Annaei Senecae Tragoediae. Berlin 1879. (abgek. Leo II).

Peiper, R. — Richter, G. L. Annaei Senecae Tragoediae. Leipzig 1902. (Nach dieser Ausgabe wird zitiert.)

Oldfather, A. — Pease, A. St. — Canter, H. V. Index verborum quae in Senecae fabulis necnon in Octavia praetexta reperiuntur. UIS 1918 (3 Hefte). (Dort ausführl. Bibliographie vorausgeschickt.)

Bursik, F. L. Annaeus Seneca „Phaedra". Übers. m. Einl. u. Anm. Wien 1932.

Kunst, K. Seneca, Phaedra (I Text, II Komment.) Wien 1924.

Wageningen, J. van Phaedra (Inl. en aanteck.). Groningen Noordhoff 1918.

Brasillach, R. Medée (Les adieux . . .) NRF 219 (Déc. 31).

Nächster, M. König Oedipus (Text, Übers. m. Einl. u. Erklärung) Leipzig 1912.

Schmitt-Hartlieb, M. L. Annaeus Seneca: Hercules. Saarbrücken 1931.

L. Annaeus Seneca: Die Troerinnen. Tübingen 1935.

L. Annaeus Seneca: Medea. Leipzig 1929.

Swoboda, A. L. A. Senecas Tragödien (I u. II Übers.; III Komment.) Wien 1828—30.

2. Euripides:

Murray, G. Euripides Fabulae. Oxford.

Arnim, H. von Euripides Medea. Berlin 1886².

Wilamowitz, U. von Euripides Herakles. (I Text, II Komment.) Berlin 1895².

Euripides Hippolytos. (Griechisch u. deutsch) Berlin 1891.

3. Ovid:

Ehwald, R. P. Ovidius Naso II Metamorphoses. Leipzig 1915.

Haupt, M. — Korn, O. — Müller, H. H. J. — Ehwald, R. Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso. Berlin 1915⁹.

Palmer, A. P. Ovidii Nasonis Heroides. Oxford 1898.

Abkürzungen.

HF	=	Hercules Furens	Oe	=	Oedipus
Tr	=	Troades	A	=	Agamemnon
Pho	=	Phoenissae	Th	=	Thyestes
M	=	Medea	HO	=	Hercules Oetaeus
Pha	=	Phaedra	Oc	=	Octavia

I. TEIL.

Geschichte der Kritik der Tragödien Senecas seit Friedrich Leo. — Thema.

Nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione congessimus, separare, — melius enim distincta servantur; — deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem varia illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit, unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est, appareat . . . Idem (scil. quod in alimentis corporis) in his, quibus aluntur ingenia, praestemus, ut quaecumque hausimus, non patiamur integra esse, ne alia sint . . . Nostra faciamus, ut unum quiddam fiat ex multis . . . hoc faciat animus noster: omnia, quibus est adiutus, abscondat, ipsum tantum ostendat, quod effecit . . . multae in illo artes, multa praecepta sint, multarum aetatum exempla, sed in unum conspirata. (Sen. ep. 84,5 ff.)

In diesen Sätzen ist bereits der Weg gewiesen, den Seneca für das Verstehen auch seiner Tragödien beschritten wissen will: eine eigene Einheit, die durch geistiges Verarbeiten von Vielheiten geschaffen ist, etwas, was aus seinem bisherigen Zustand in einen anderen übergegangen und durch geistige Durchdringung zu geistigem Eigentum geworden ist, das hat Seneca schaffen wollen, — wenn anders er seine Ratschläge zuerst als für sich selbst geltend ansieht.

Es ist also grundsätzlich verfehlt, diese Dichtungen mit einem Maßstab zu messen, der von der griechischen Tragödie hergenommen ist, und das Problem stellt sich: Was ist jenes ‚aliud, quam unde sumptum est'?

Für F. Leo[1] war die Lösung einfach: istae vero non sunt tragoediae, sed declamationes ad tragoediae amussim compositae et in actus deductae (Leo I, 158), und von „Verstümmelungen und Aufblasungen, von der Ersetzung des Dialoges durch Momente, des Geistes durch Witz, um nach dem Ersatz für Schönheit und Poesie nicht zu fragen" hören wir in der Abhandlung „Die Composition

[1] Wenn ich in einem kurzen historischen Überblick über die Senecakritik mit F. Leo beginne, so aus zwei Gründen: Sein Urteil über die tragoedia rhetorica (I, 148) ist von so starker Wirkung gewesen, daß man es immer wieder bedenkenlos nachgesprochen findet. Und zum zweiten hat O. Regenbogen in: Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas im 1. Kap. über die Wirkung, beginnend mit dem 14. Jahrhundert mit dem Kommentar von Nikolaus Treveth über die italienische, holländische, deutsche Renaissance bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts mir den Punkt des Einsatzes gewiesen.

der Chorlieder Senecas". Noch rund 30 Jahre später[2] ist für ihn Seneca ein Dichter, „der nirgends wie hier die Gelegenheit zu überraschender Formulierung des momentanen Gefühlsausdruckes, zu glänzenden Beschreibungen, prunkhaften Reden, leidenschaftlichen Betrachtungen, nirgends besseren Anlaß zu tönenden Sentenzen fand . . . der die Behandlung seines Vorbildes ganz nach den Forderungen des rhetorischen Stiles regelte"; selbst wenn F. Leo schließlich sich nicht jeder Anerkennung versagt, sondern den Tragödien eine Wirkung durch die Technik der Sprach- und Gedankenbehandlung einräumt — eine „Kunstübung" sind die Tragödien für ihn immer geblieben.

Dasselbe Verdammungsurteil hören wir bei O. Ribbeck; grundsätzlich steht fest: „Die Tragödien des Seneca sind eben Deklamationen in dramatischer Form, Erzeugnisse einer auf die Spitze getriebenen Rhetorik . . . (Helden und Heldinnen) schrauben ihre Worte in epigrammatische Formeln, künstliche Figuren. Mit Hyperbeln der Wut, der Verwünschung und Verzweiflung wird ermüdender Mißbrauch getrieben . . . Von der Kunst der rhetorischen Erweiterung wird verschwendender Gebrauch gemacht . . . Rodomontaden, Suasorien, Kontroversien, Paradestücke von Schilderungen . . . verbildete Spätlinge edelster griechischer Kunst . . . Die unendliche Kluft ist zu ermessen, welche diese nervösen und blutlosen, gespreizten und aufgeblasenen Geschöpfe schulmäßiger Technik von den hohen Gestalten eines Aeschylus, Sophokles und Euripides scheidet."

Dieser von F. Leo vorgezeichneten Richtung und der in den Observ. critic. S. 158 gegebenen Anregung[3] sind drei Arbeiten gefolgt: R. Smith[4]: De arte rhetorica in L. A. Senecae tragoediis perspicua, Diss. Leipzig 1885; A. Gaheis: De troporum in L. A. Senecae tragoediis generibus potioribus, Diss. Wien 1896 und zuletzt und mit erschöpfender Gründlichkeit H. V. Canter: Rhetorical elements in the tragedies of Seneca, der als Mitarbeiter am Index verborum über eine schlechthin unübertreffliche Kenntnis der Sprache Senecas in den Tragödien verfügt, sich aber dennoch und gerade deswegen nicht allem, was außerhalb einer sprachlichen Analyse liegt, verschließt, sondern auch Raum findet im 1. Kapitel Gelehrte wie Cima, Moricca, Kingery, J. Miller, Pichon, Pais, die nicht F. Leo bedingungslos beipflichten, ihre Meinung vertreten zu lassen, ja selbst auf Vorgänger Leos zurückzuweisen (S. 18 ff.).

---

[2] Die Röm. Lit. d. Altt.[3] S. 456 ff. (in: Kult. d. Gegenwart von P. Hinneberg).

[3] exempla autem quibus defuncti sumus, impellant forsan quempiam ut universae elocutionis naturam scholasticam singillatim persequatur, qua sola ratione qualecumque gaudium ex his tragoediis percipi potest.

[4] Wieweit die nach dem Titel erwartete reiche Ausbeute vermißt wird (L. Tachau Philol. 48 (1889) S. 750), steht hier nicht zu erörtern; wenn aber „Beschreibung" und „Beiwörter" getrennt behandelt werden — bedingt durch die Themastellung — wenn in dieser Weise ein Kunstwerk zerrissen wird, kann freilich auf ein Verstehen kein Anspruch erhoben werden. Gerade jene Ekphraseis verlangen eine besondere Betrachtung, die den in ihrem Wesen liegenden Unterschied z. B. von den descriptiones Ovidianae zu zeigen hat.

Freilich hat das von F. Leo präzisierte Verdikt auch schon früh zum Widerspruch herausgefordert: „Daß die Tragödien Senecas nur eine rhetorische Übung gewesen seien, . . . daß bei ihnen alles nur auf rhetorische Bestrebung hinziele, . . . daß die Personen eigentlich nur vorgeführt werden, um zu deklamieren und disputieren", kann bereits Cl. Lindskog, Stud. z. ant. Drama, nicht anerkennen. Es ist richtig, wenn Lindskog Seneca ein dramatisches Interesse einräumt, — ein bedingtes freilich, wie wir sehen werden —, wenn er aber dem Dichter zutraut, er habe bewußt Mängel seiner Vorlagen verbessern wollen, er habe also eine „Kritik der Originale" beabsichtigt — für die allerdings auch bei Lindskog die Rhetorenschule als letzte Veranlassung herhalten muß — wenn er dann sich selbst konsequent gestehen muß, daß Seneca es versäumt habe, die sekundären Änderungen anzubringen, welche eine Folge der zu oben genannten Zwecken vorgenommenen primären Änderungen sein müßten, und schließlich mit einem gewissen Unbehagen zu der Feststellung kommt, daß wir „Überbleibsel von dem Original" anzuerkennen haben, — so mag es genügen, seine These zu referieren. Dann wären es wirklich allzu kümmerliche Verbesserungsversuche, und wir dürften schon mit R. Schreiner: Seneca als Tragödiendichter in seinen Beziehungen zu den griech. Originalen, Seneca zutrauen, „daß er eine absichtlich zur Verbesserung vorgenommene Änderung des Originals auch konsequent zu Ende geführt hätte"; aber ebensowenig kann ich wiederum Schreiner Recht geben, wenn er meint, Seneca habe sich systematisch bemüht, den Schein der Selbständigkeit zu wahren[5]. Da dies Problem der Änderung immanent das Thema meiner Untersuchung ist, genügt es vorerst, mit Regenbogen zu betonen, daß es sich überhaupt nicht handelt um Imitation, sondern um Neuformung eines übernommenen Stoffes unter eigenen neuen Kategorien, die den Anspruch auf die spezifisch römische Art von Originalität füglich erheben kann (S. 189)[6]. Nicht unerwähnt bleiben soll aber Schreiners Anerkennung „daß hin und wieder der Psychologe Seneca unserem modernen Empfinden näher steht als der griechische Dichter (Sen. Med. 288 ff. — Eur. Med. 340 ff.), daß Senecas Auffassung die psychologisch tiefere ist (Sen. Oed. 56 ff. — Soph. Oed. Rex 180 ff.), daß rhetorischer Schwulst und dichterische Kraft nebeneinander stehen" (S. 70 ff.).

---

[5] Schr. greift hierbei auf die von W. Braun wiederholt geäußerte These zurück: RhM 20 S. 267 ff., 271 ff.; 22 S. 174 ff., 245 ff.; 32 S. 69 ff.

[6] Diese Einsicht hätte freilich das Entstehen einer langen Reihe von Literatur verhindern können, die prinzipiell auf der Vorstellung beruht, einen Dichter Seneca eruieren zu müssen, der seine Vorlage vor Augen hat und nun — um mit Worten aus den hierfür besonders instruktiven Überschriften der Kapitel von Schr.'s Untersuchung zu reden — „anstelle eines Substantivs des Originals einen Verbalausdruck setzt und umgekehrt, oder den Eigennamen für das stellvertretende Pronomen des griechischen Vorbildes, oder Plural mit Singular vertauscht, oder Positives mit Negativem ausdrückt, oder gar Abstrakt-Konkret spielt. — Grundsätzliches über diese Art der Interpretation bei C. Hosius: De imitatione scriptorum Romanorum imprimis Lucani. Festschr. d. Univ. Greifswald 1907.

Schon ehe Lindskog Senecas Tragödien als absolute Kunstwerke interpretiert und Grundlagen geschaffen hat, auf denen später aufgebaut werden konnte — die Beobachtungen sind richtig, nur die Deutung ist verfehlt —, hat ein Mann, der außerhalb der eigentlichen Fachwissenschaft steht, aber „dessen Blick den Ablauf der Geschichte von Jahrtausenden umspannte" (Regenb. S. 169), Senecas Tragödien zu verstehen gesucht. Wenn Leopold v. Ranke aus den Tragödien neben dem Literaten nicht zuletzt den Politiker Seneca sprechen hört, so ist diese Interpretation nicht allein als historische Einsicht bemerkenswert, sondern auch wegen ihrer Wirkung. Auf die Auffassung des Historikers hat nämlich einmal Th. Birt seine These vom lehrhaften, erzieherischen Zweck der Tragödie aufgebaut — denn die historische Interpretation ist gemeinsam, freilich verschieden ausgewertet —, sodann ist im vergangenen Jahrzehnt zweimal bei gleicher Zielsetzung, nämlich eine Datierung der Tragödien zu geben, die historische Deutung als Kriterium geltend gemacht worden: von K. Münscher, Senecas Werke in grundsätzlicher Übereinstimmung mit Birts These und zuletzt von O. Herzog in einer posthum veröffentlichten Abhandlung, die ganz zu Rankes „Tragödie der Opposition" zurückkehrt, „wie sie ein Gegner, nicht ein Erzieher abfaßt".

Aus der Menge der Spezialliteratur zu den einzelnen Dramen verdient allein O. Ederts Dissertation herausgegriffen zu werden, da uns hier nur das Prinzipielle angeht. Diese Untersuchung ist nämlich das deutlichste Beispiel, um zu zeigen, worauf die Verurteilung von Senecas Tragödien vorwiegend zurückzuführen ist. In der Einleitung sehen wir O. Edert noch ganz im Bann Leos; denn obwohl das eigentliche Ziel der Abhandlung ist, „neben den griechischen Vorlagen und der Rhetorik als Drittes auch die Philosophie als ein wesentliches Element der tragischen Kunst Senecas" zu erkennen, meint E. ausdrücklich betonen zu müssen, daß „jede Untersuchung von der Voraussetzung wird ausgehen müssen, daß sie es nicht mit Tragödien, sondern mit Deklamationen im Rahmen einer Tragödie zu tun hat" (S. 2). Deutlicher kann wohl kaum eine vorgefaßte Meinung zum Ausdruck kommen. In der Zusammenfassung ist Edert im Verlauf der Interpretation zu der Überzeugung gekommen, daß Senecas Hercules Furens „alles andere als ein rhetorisierter Euripides ist. Seneca hat sich nicht damit begnügt, den in der griechischen Vorlage gegebenen Stoff in die Form der rhetorischen Tragödie zu gießen, sondern hat auch den Stoff selbst nach einem ganz bestimmten einheitlichen Gesichtspunkt umgeschaffen" (S. 29). Schon gelegentlich der Erklärung von HF 519 ff. muß Edert gestehen, daß Leo (I, 161) „hier doch wohl den rhetorischen Gesichtspunkt übertreibt und so dem Dichter Unrecht tut: denn die wirklich schönen und wirkungsvollen Worte werden so ins Alltägliche verkehrt" (S. 17 Anm. 1).

Gegenüber dieser Erkenntnis bedeutet allerdings F. Frenzels Dissertation nur einen Rückschritt auf dem Wege zum Verständnis,

wenn das Verhältnis von Prolog zu eigentlichem Drama als Verhältnis von Thema zu ausgeführtem Exemplum aufgefaßt wird.

Der entscheidende Schritt auf dem Wege zum Verständnis hin ist erst in den letzten Jahren von O. Regenbogen in bereits erwähnter Untersuchung gewagt worden, — denn als ein Wagnis bezeichnet er sie selber —, nachdem in der unmittelbar vorhergehenden Abhandlung in den Vortr. Bibl. Warb. J. Geffcken, Der Begriff des Tragischen in der Antike, apodiktisch erklärt hat, daß „die Beurteilung Senecas heute wohl feststehen dürfte", nämlich als des Schöpfers jener Tragödien, „in denen die Rhetorik ihren verwildernden Einfluß ausübt und der Bombast in unglaublich überladenem Gepränge einherstolziert". Nur das Prinzipielle in Regenbogens „Antrag auf Revision" braucht hier erwähnt zu werden, und das ist, daß Senecas Tragödien aus sich selbst heraus verstanden und „mit einer gewissen, jedoch nicht unerlaubten Vereinfachung im wesentlichen als Originale betrachtet werden; sowohl das Was wie das Wie wird zu seinem Eigentum, und eine Betrachtung, die dieses Eigentum auf die ihm zu Grunde liegenden Wesenszüge analysiert, steht in ihrem guten Recht, wenn sie von der Frage nach den Vorbildern meistens absieht, denn ob er nun Aischylos, Sophokles oder Euripides oder wen sonst immer seinem eigenen Formen zu Grunde legt, was daraus wird, ist immer Seneca im eigentlichen Sinne, und in ihm gehen die Differenzen der verschiedenen Muster durchaus in einem einheitlichen Ton zusammen" (S. 188 ff.).

Und noch eine grundsätzliche Erkenntnis verdanken wir Regenbogen: „Der Handlungszusammenhang macht nicht das primäre Interesse des Dichters und seiner Zuhörer aus. . . es kann die Wahrscheinlichkeit und das folgerechte Ineinandergreifen der Szenen vernachlässigt werden, ja es wird beides nicht ganz selten vernachlässigt, sobald jenes primäre Interesse befriedigt ist".

Zwei Folgerungen müssen wir daraus ziehen, einmal, daß eine Analyse von Einzelszenen naturnotwendig und geradezu gefordert ist, um der besonderen Kunstweise des Dichters gerecht zu werden, und zweitens, daß wir ein bewußtes und gewolltes Festhalten am Konventionellen, was das Dramatisch-Technische betrifft, dem Dichter absprechen müssen[7]. Szenische Verknüpfung, äußerlich wie innerlich, ist etwas Peripheres geworden, dem oft geringe oder gar keine Bedeutung zukommt. Was die dramatisch-technische Eigenart betrifft, hat W. H. Friedrich („Untersuchungen . . .") auf Regenbogens Erkenntnis aufgebaut und die Emanzipation der Einzelszene an Beispielen verdeutlicht.

Unabhängig von Regenbogen hat P. Friedländer mit Recht betont, daß man es nicht mit einem Dichter der klassischen, sondern

[7] Soweit wenigstens läßt sich, meine ich, die von W. H. Friedrich in „Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik" aufgeworfene Frage: Was ist Konventionelles, was ist Individuelles im Geistigen und Technischen? für das Technische beantworten (vgl. S. 5).

der nachklassischen Zeit zu tun hat, und in der Interpretation versucht, die Eigenart dieses „Barock"-Stils aus sich selbst zu verstehen, nicht aus einer fremden Größe außerhalb, die man mit dem schillernden Namen 'Rhetorik' zu benennen pflegt. Man spreche grundsätzlich die Urteilsweise des Quintilian und Fronto nach, wenn man den Zeitgenossen Neros vorwirft, daß sie nicht dichten wie die des Augustus. Man decke mit dem üblichen, irreführenden oder nichtssagenden Urteil: 'Rhetorisierung' die Probleme zu.

Schließlich sind hier noch zwei Dissertationen aus den letzten Jahren zu nennen, die beide von Verständnis für Senecas Tragödien zeugen: F. Mehmel, Valerius Flaccus, der in einem in sich abgeschlossenen Exkurs Senecas Tragödien würdigt, dann aber auch in der Gegenüberstellung des Valerius Flaccus mit Vergil sehr lehrreiche Parallelen bietet[8]. Die zweite Arbeit ist die von E. Hansen; diese hat sich zwar als letztes Ziel die chronologische Fixierung der Dramen auf Grund des Stils gesetzt, scheint mir aber weniger in dem Ergebnis als in den Einzelpretationen und der Herausstellung der Typik der Affektreden ein Fortschritt zum Verständnis des Dichters zu sein[9].

Daß in der Tat für Seneca die von Wilamowitz gefürchtete Zeit gekommen ist (Eur. Med. Einl. S. 1), in der man auch bei uns Verständnis für den Dichter aufbringt, zeigt nichts deutlicher als die Tatsache, daß nach der bisher immer noch einzigen Gesamtübersetzung der Tragödien Senecas von L. A. Swoboda aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich jetzt Schmitt-Hartlieb an

---

[8] Wenn Mehmel das Wesen Senecas wie Valerius Flaccus' auf die knappe Formel bringt: überall ist auf starke Wirkung hingearbeitet und zwar auf Wirkung auf das Gefühl, stimme ich grundsätzlich zu, und auch P. E. Sonnenburgs Bemängelung des Stils, „des gequälten sogenannten Philosophendeutsch" (Ph W 1935, 78), kann die Ergebnisse nicht schmälern.

[9] Vermißt wurde bereits von K. Münscher in der Recension der Dissertation Fr. Frenzels „ein Versuch, etwa eine Entwicklung im Prologbau und damit ein chronologisch verwertbares Moment zu finden" (Burs. Jbb. 1922, 192). Von Hansen ist jetzt versucht worden, auf Grund stilistischer Beobachtungen die chronologische Abfolge der Tragödien zu ermitteln. Das Ergebnis, zu dem er kommt, ist eine Bestätigung der Reihenfolge im Etruscus. Ich kann seine Argumentation nicht billigen. Der Kern seiner gesamten Abhandlung ist darin zu sehen, daß er eine Entwicklung vom Pathos- zum Affektstil — was gemeint ist, dürfte aus den Termini selbst schwerlich zu erkennen sein — glaubt erwiesen zu haben. Begründet wird diese These mit dem gefundenen Unterschied zwischen dem Proömium des HF und HO. Hansen sieht folgenden Gegensatz: hier „eine mit rhetorischen Mitteln ausgeschmückte Schilderung der Situation; sie wird zwar mit Pathos vorgetragen, aber nicht aus dem Affekt heraus gesprochen" (S. 39) . . . „das Proömium wird nicht vom Affekt getragen, sondern verläuft in äußerlicher Gedankenverbindung" (S. 40) — dort: „das Proömium des HO sind in sich geschlossene Affektreden" (S. 40 u. 44 ff.). Ich halte diesen Gegensatz für Konstruktion, und wenn Hansen in demselben Zusammenhang sagt: „Es war Senecas Absicht, Iuno in ihrem Schmerz und ihrer Wut darzustellen, doch läßt er die ganze Rede nicht aus ihrem Affekt entspringen" (S. 41), so erinnere ich an C. Hosius' Urteil über die zeitliche Unterbringung des Thyestes und der Phönissen, „die dem Verdacht Raum gibt, daß sie mehr dem Einfluß der Katalogisierung des Etruscus als inneren Gründen verdankt ist" (Ph W 1936, 489).

eine Übersetzung einzelner Tragödien gewagt hat, die von einer tiefgründigen Beschäftigung und Einfühlung in den eigenartigen Stil zeugt. Vorangegangen ist man uns in Ländern höherer Empfänglichkeit für alles Barocke, in Oesterreich, (ich denke an den Kommentar zur Phaedra von K. Kunst und die darauf fußende Übersetzung F. Bursiks) und in Holland, wo der Phaedra-Kommentar von van Wageningen entstanden ist. Und wenn man die immer wieder diskutierte Frage, ob die Dramen für die Aufführung gedacht sind oder nicht, dadurch neu belebt hat, daß man in Frankreich die Medea aufführte — vgl. NRF 219 (1931), dort auch ein Stück aus der Medea (Les adieux) übersetzt; ich erinnere an das Vorwort zu Schmitt-Hartliebs Medeaübersetzung —, so ist darin wieder die andere Seite senecaischen Wesens: die pointierte, scharf geschliffene Diktion[10] zu ihrem Recht gekommen und von neuem „die Wahlverwandtschaft des römischen und romanischen Wesens" (Regenbogen S. 171 A. 2) deutlich geworden, die nicht zuletzt in den Übersetzungen und Arbeiten der Italiener selbst sich zeigt: ich denke hier vor allem an H. Moricca neben L. Castiglioni und A. Cima.

Gewirkt haben die Tragödien auf Shakespeare, Corneille, Racine und die deutsche Barocktragödie[11], sie wirken auch heute wieder, und wenn auch bei einer verstandesmäßigen Analyse einer „Wirkung" immer noch ein irrationaler Rest bleiben muß, soll dennoch auch von mir versucht werden, „den Blick frei zu machen für die Komponente der tragischen Wirkung Senecas" (Regenb. S. 173).

Wenn gerade solche Szenen ausgewählt sind, für die die griechische „Vorlage" uns faßbar ist, so verfolge ich damit nur den einen Zweck, einen Hintergrund zu haben, um auf diesem Senecas Eigenart sich so deutlich wie möglich abheben zu sehen: wer eine „Quellenstudie" sucht, findet sie nicht.

---

10 Treffend charakterisiert Brasillach S. 879 den Stil der Tragödien: Le mot magique . . . non pas tant le mot rare que le mot simple mais frappant, le mot-choc.

11 Innere Gründe für die Wirkung auf die romanischen Bühnen hat zuletzt K. Voßler, Die Antike und die Bühnendichtung der Romanen S. 246 aufgezeigt. Was die deutsche Barockdichtung betrifft, verweise ich hier auf P. Hankamer Deutsche Gegenreformation und deutscher Barock, Stuttg. 1935 S. 291 ff. Die Eigenheit des deutschen Barockstils ist beachtlicherweise nicht schlechthin als rhetorisch abgetan worden. K. Viëtor, Probleme der deutschen Barockliteratur Leipzig 1928 warnt nicht nur in dem methodisch lehrreichen 1. Kapitel: Über den Stil der deutschen Barockdichtung, vor der Gefahr, bei der Analyse eines Stiles auf die Kategorien der rhetorischen Stilistik zu verfallen, „die unserer Einstellung zur Dichtung keineswegs mehr genügen wollen", sondern erklärt selbst an einem Beispiel eine jener typischen Ausdrucksformen, die asyndetische Worthäufung, auf ihren inneren Wert hin, und in dieser Richtung bewegen sich die Arbeiten von H. Pliester, Die Worthäufung im Barock, Bonn 1930 und Th. Erb, Die Pointe in der Dichtung von Barock und Aufklärung, Bonn 1929.

II. Teil.

Botenberichte.

Aus zwei Gründen wende ich mich zuerst Botenberichten zu. Schwerlich kann irgendeine szenische Einheit eine größere Angriffsfläche für Kritiker bieten, die überall den Rhetor wittern, als gerade ein Bericht, der ja die beste Gelegenheit für einen Deklamator sein muß. Und zweitens sind, abgesehen von zwei Abhandlungen[12], auf die als sattsam bekannte Verdikte der Tragödien näher als durch gelegentliche Hinweise einzugehen sich erübrigt, bisher die Botenszenen Senecas noch nirgends als Einheiten betrachtet worden.

Troades 1056—1117.

Bevor wir auf die eigentlichen Botenreden der Troades eingehen, wollen wir zunächst das vorausgehende Diverbium betrachten. Wir stellen zwei Funktionen fest, und zwar zwei, die für Seneca von ungleicher Bedeutung sind: eine tektonische und eine affektive. Eine Doppelbotschaft kündigt der Bote an: 1058 *quid prius referens gemam, / tuosne potius, an tuos luctus, anus?* Thematisch wird der Inhalt vorweggeschickt: 1063 *mactata virgo est, missus e muris puer, / sed uterque letum mente generosa tulit.* Von einer Motivierung der Szene ist nirgends eine Spur; die grundsätzlich gewollte Selbständigkeit jeder einzelnen Szene macht die dramatische Bedeutung des Diverbiums so gering, daß der Dichter im Oedipus sogar die Botenszene sofort mit dem eigentlichen Bericht beginnt und im Thyest nicht einmal Platz für die Mitteilung der summa rerum läßt.

Weit wichtiger dagegen ist jene andere Funktion: die Einwirkung auf die Affekte des Hörers. Mit einem Ausruf beginnt der Bote, vierfach ist das Schicksal charakterisiert: *o dura fata, saeva miseranda horrida.* Affektträger ist diese asyndetische Kopulation von Adjektiven, eine Erscheinung, die zu den gebräuchlichsten affektiven Mitteln Senecas gehört: Med. 45 ff.: *effera ignota hor-*

[12] Othmar Helfersdorfer: Zusammenstellung der beiden Erzählungen von dem Tod der Polyxena aus Euripides und Seneca (Progr. d. Vereinigten k. u. k. Gymnasiums zu den Schotten in Wien 1851) und J. Fischl: De nuntiis tragicis, Diss. Vindob. 1910, Exkurs I: Seneca. — Auch bei Hansen werden jetzt die Botenberichte kurz mit dem Satz abgetan, „daß alle anderen Berichte — ausgenommen Pho 320 ff. und M 879 ff. — weit ausgemalte Schilderungen sind, wie sie in der von der Rhetorik beeinflußten römischen Dichtung ausgebildet worden sind" (S. 14).

rida / tremenda caelo pariter ac terris mala / mens intus agitat. 123 ff.: *incerta vaecors mente vaesana feror.* 191 ff.: *monstrumque saevum horribile iamdudum avehe.* 207 ff.: *clade miseranda obruta / expulsa supplex sola deserta undique / adflicta.* 217 ff. *generosa felix decore regali potens / fulsi.* 395 ff.: *magnum aliquid instat efferum immane impium.* 679: *arcana secreta abdita.* Pha 416: *torvus aversus ferox.* 1221: *insolita effera.* Thy 176: *ignave iners enervis . . . inulte.* HO 296: *quaerere supplicia horrida / incogitata infanda.* Emotional sind stets Ausruf und rhetorische Frage, und mit solchen Entladungen beginnen auch die Boten in anderen Dramen; Pha 991 ff.: Ausruf + rhetorische Frage; Thy 623 ff.: rhetorische Frage + Ausruf + eine lange Reihe von rhetorischen Fragen. HO 742 ff.: eine Reihe von Aufforderungen in Form asyndetischer Imperative. Affektische Adjektive im Ausruf auch in der Pha 991: *o sors acerba et dura, famulatus gravis,* und affektische Adjektive sind auch im Fragesatz zugefügt: Tro 1057 ff.: *quod tam ferum, tam triste bis quinis scelus / Mars vidit annis?* Und zu dieser affektischen Form kommt ein gleichsam topisch gewordenes Motiv hinzu, dem wir immer wieder bei Seneca begegnen: das „Jetzt" wird dem „Früher" gegenübergestellt und an ihm gemessen, um als überlegen zu erscheinen: viel Grausames hat der Kriegsgott in den letzten zehn Jahren gesehen, aber *tam ferum, tam triste?,* und im Thy 625 ff.: *o domus Pelopi quoque et Tantalo pudenda!* Vor diesem Hause müssen selbst Pelops und Tantalos sich schämen. Eindrücklichste Vorbereitung also auf das Grausigste, das alles bisher Dagewesene übertrifft, soll in den Diverbien erfolgen.

Wie anders ist das euripideische Diverbium geartet! Hier ist die Motivierung des Botenberichtes die Funktion. Organisch ergibt sich der Bericht aus der Handlung, erst das Diverbium und in ihm Hekabe macht den Herold zum Boten. Auf das Furchtbare, das die Nachricht enthält, wird nirgends hingewiesen; ja, als Talthybius auftritt, können wir noch nicht einmal wissen, daß er als Bote agiert, denn mit der Ausführung des Auftrages, den die Atriden an ihn gerichtet hatten, kann seine Aufgabe durchaus erfüllt sein, und das müssen wir obendrein umso mehr vermuten, als er wiederholt mit neuen Befehlen aufgetreten ist. Es ist also zu einseitig und eng gesehen, wenn man nur aus psychologischen Erwägungen Euripides das Dialogstück schaffen läßt[13]; es ist ein selbständiger Teil, der eine kompositionelle Funktion nat, bei Seneca erstreckt sich das Tektonische nur auf das Ankündigen der Doppelbotschaft.

---

[13] J. Fischl, De nuntiis tragicis. Diss. Vindob. 1910, S. 13: poeta illud diverbium concedendum esse putavit rationi psychologicae, ex qua tolerari non potest aliquem, dum nuntium exspectet plerumque gravem, quippe qui vitam eius et salutem in discrimen vocare possit, remorari et frustrari narratione longius evagante, praesertim cum uno verbo totam rem comperire possit.

Nun zu den Berichten selbst; zuerst die Struktur der ersten Hälfte der Doppelbotschaft: 1068—1117.

1068—1076a. Wenn wir diesen Teil kurz als descriptio loci abtun, ist das Eigentliche nicht getroffen; Wirkung war bereits die eine und wichtigere Funktion des Diverbium, auf Wirkung ist auch hier alles angelegt. Der Akzent liegt auf der Gegenüberstellung. quondam — nunc. Der eine Turm, der von Troja übrig geblieben ist, ist die anschauliche Vergegenwärtigung jenes Gegensatzes: *magna turris, cuius e fastigio summisque pinnis* — auf die Größe und Höhe wird unser Blick gerichtet; *arbiter belli regebat acies* — der unumschränkte Kriegsherr steht vor uns; *blando sinu fovens nepotem*; die Zärtlichkeit des Großvaters[14], der den Enkel auf dem Schoß hält: das frühere Glück des Hauses; *metu . . . fugaret Hector* — die Flucht der Danaer vor Hector: die früheren Siege. All diesem „Früheren", das in 1075 zusammengefaßt ist, steht in einem Halbvers 1076a das „Jetzt" gegenüber: *nunc saeva cautes.*

1076b—87. Wer hier nur eine Beschreibung der Landschaft sieht, sieht wieder das Wesentliche nicht. Ein Stimmungsbild der Zuschauer soll gegeben und zwar ihre Neugierde deutlich gemacht werden: dazu dient die Fülle der aufgezählten lokalen Elemente, die ungeheure Häufung von Anaphern: *his . . . his . . . hunc . . . illum . . . hunc . . . ille . . . aliquis,* Neben die maßlose Zahl tritt das Dimensionale der Höhen und Weiten als Gradmesser der Neugierde: *collis procul aciem patenti liberans praebet loco . . . alta rupes, cuius in cacumine erecta summos turba libravit pedes . . . tota populo suspenso silva tremit . . . extrema montis:* die höchsten Höhen sollen die Neugier befriedigen, ja das Volk ist so wild in seiner Schaulust, daß jedes Mittel recht ist; die Trümmer Trojas — *semusta tecta . . . saxum imminens muri cadentis:* wieder wird der Verfall der einstigen Macht und Größe fühlbar, und selbst der Grabhügel Hectors.

1088—1100a. Das Auftreten der Personen, und zwar unter dem Gesichtspunkt ihrer Haltung: *sublimi gradu . . .. Ithacus, nec gradu segni puer;* auf diesen wird jetzt der Blick konzentriert; Zuschauer und auch Odysseus dienen nur als Folie: *vultus huc et huc acres tulit intrepidus animo;* daran angeschlossen die der Konzentration auf den einen dienende Vergleichung[15] mit dem Lövenjungen, in der das Doppelte darin ist: *ingentis ferae parvus fetus,* wie schon vorher Odysseus Astyanax in dreifachen Gegensätzen gezeichnet hat: 537 ff.: *magni parvus armenti comes . . . cervice subito celsus et fronte arduus / gregem paternum ducit ac pecori imperat; . . . tenera virga . . . umbras terris reddit et*

[14] Hier steht das Motiv des „Zarten" im Gegensatz zum Kriegsherrn Priamus, bei Ovid met. XIII, 415 ff. ist Andromache diese Rolle zugewiesen: die Mutter zeigt dem Kind die Heldentaten des Vaters.

[15] Entsprechend geartete Vergleiche in anderen Botenberichten: Tr 1140 ff.; Th 707 ff., 732 ff.; Oe 919 ff.; HO 798 ff., 818 ff., 1680 ff.; 1733 ff.

caelo nemus; . . . male relictus igne de magno cinis vires resumit. — Nach dem Vergleich wird die Wirkung auf alle an dem Vorgang beteiligten Personen geschildert, und zwar wieder in einer Weise, die in zugespitztem sprachlichen Kontrast alles Licht auf den einen wirft: *non flet e turba omnium qui fletur*[16].

1100b—1103. Die Opferung selbst; so kurz wie möglich; für einen Moment wird die Aufmerksamkeit von Astyanax weggelenkt auf die Vorbereitung hin — und in diesem Moment geschieht παρὰ προσδοκίαν das, was an die Stelle des Opfers tritt: der Todessprung, der Abschluß mit bewußter Emphase und ausdrucksvoller Weite: *in media Priami regna.* Form und Inhalt helfen gemeinsam, Wirkung zu erzielen. Schon der Abbruch nach der Hephthemimeres, der einzig dasteht, beabsichtigt Wirkung, und der Inhalt der letzten Worte stellt noch einmal das „Früher" dem „Jetzt" gegenüber: der Erbe des Troerreiches tut den Todessprung in sein Erbteil.

1104—1110. Zwischenstück der Andromache, das eine Doppelfunktion hat: affektiv und tektonisch zugleich; gehäufte Fragen spiegeln die innere Erregung wider: das waren nicht einmal Barbaren, die größten Verbrecher müssen sich hinter den Griechen verstecken[17]. Zugleich wird mit der letzten affektiven Frage: *quis tuos artus leget tumuloque tradet?* hingeführt zu dem, wie wir sehen werden, typischen Schluß jedes Berichtes, zu der Vernichtung. Dem Gedanken der Bestattung wird kein eigentlicher Wert beigemessen, er ist nur Mittel, um zu dem zu führen, auf das alles angelegt ist: dem *de-forme.*

1110—1117. Mit einer Frage antwortet der Bote. Die völlige Vernichtung, die Entstellung bis zum Unkenntlichsein ist der Ab-

---

16 Noch schärfer als bei Ov. met. XIII 474, wo von Polyxena gesagt wird: *at populus lacrimas quas illa tenebat, non tenet;* hier wechselt das Subjekt, dort ist es dasselbe in *„flet"* und *„fletur".*

17 Solche mythologischen Exempla, wie wir sie hier haben, muß man versuchen zu deuten, sie in Bausch und Bogen zu verdammen, ist billig. Wenn R. Öhler: Mythol. Exempla in der ält. griech. Dichtung, Diss. Basel 1925, für die myth. Exempla in Euripides' Tragödien die Deutung gibt, daß sie „das neue unfaßliche Geschehnis durch Vergleich mit bekannten großen Verbrechen der Vorzeit zu messen und faßbar zu machen suchen", und zwar in der Absicht, daß „der neue Eindruck alle anderen Exempla verblassen und alle früheren Morde gering erscheinen lassen soll", so gilt das in noch weit größerem Maße für Seneca. Auch wenn H. Fränkel in der Rec. genannter Arbeit (Gnom. 1927, S. 569 ff.) für Euripides eine zweckfreie Dichtung postuliert und daher die Deutung, die Exempla dienten zur Steigerung des Eindrucks der Tat, für eine zu simple rhetorische hält (S. 574) — für Seneca, für den Wirkung alles ist, kann ich zweckhafte Elemente nicht leugnen, für ihn besteht die Deutung, die die Exempla des Euripides erfahren haben, auf jeden Fall zu Recht. Nur so sind Partien, wie Th 641—82; Oe 530—547; Pha 1035—1049, um nur besonders deutliche Stellen anzuführen, zu verstehen, nur so überhaupt die Prologe, die nicht zuerst eine belehrende Einführung sein wollen, sondern — und das hat P. Sonnenburg in Jbb. d. Shakespeare Gesellsch. Bd. 35 (1919) S. 185 ff. gegen Frenzels Deutung zu Recht hervorgehoben — — „die Stimmung des Zuschauers auf das Grausige und Gräßliche, auf das Rechnen mit unerwarteten Schicksalsfügungen und Entschlüssen vorbereiten wollen".

schluß bei Seneca: Glieder gibt es überhaupt nicht mehr, *ossa disiecta . . . elisa . . . soluta cervix . . . caput raptum cerebro penitus expresso;* wieder wird das Gegensätzliche zum Ausdrucksmittel, zu dem Grauenvollen erklingt als scharfe Dissonanz die Schönheit: *signa clari corporis, et ora et illas nobiles patris notas.* – Bei Euripides in den Tro 1173 ff.[18] scheut sich Hekabe, das Grauenvolle auch nur auszusprechen (1177). Auch der Grieche wendet sich an das Gefühl, aber er schlägt *nur* die zarten Saiten an; bei ihm sieht Hekabe in dem jetzt entstellten Haupt die einstige Schönheit, sie erinnert sich, wie die Mutter so oft die Locken des Kindes gestreichelt, wie der Enkel zu der Großmutter ins Bett kam und ihr die letzten Liebesdienste versprach: kein Tropfen Blut wird verspritzt, kein Knochen zersplittert und zerstreut.

Nun zum zweiten Teil der Doppelbotschaft:

1118—1164.

Wir stellen genaueste Übereinstimmung mit dem ersten Teil der Botenszene fest, sofern die Analyse allein auf die äußere Form und die Abschnitte des Ganzen gerichtet ist; wenn wir aber auf den Inhalt dieser zweifellos parallelen Abschnitte eingehen, so werden wir auf offensichtlich beabsichtigte Antithesen zum ersten Teil treffen.

1118—1121. Zunächst zur Überleitung; „mit einem genialen Griff" (Regenb. S. 203) ist die Verbindung der beiden Szenen geschehen. Jenes Bild, das uns das schaulustige Volk vor Augen führte, wird fortgesetzt. Dasselbe Volk, das eben noch über das Verbrechen an Astyanax geweint hat, kehrt sofort in seiner alten Lust am blutigen Schauspiel zum Verbrechen zurück, zur Ausübung eines neuen, an das Grab Achills. Es sind jene Menschen, wie sie Seneca de tranquillitate animi 2,13 zeichnet: *nimis diu a plausu et fragore aures vacaverunt. iuvat iam et humano sanguine frui. Aliud ex alio iter suscipitur et spectaculo spectaculis mutantur.* Es sind in der Tat die Zuschauer eines Schauspiels: *theatri more (1125) . . . odit spectatque (1129).*

1121—1125. entspricht, rein formal gesehen, 1068—1076 und doch im Gegensinne; dort ist der Blick auf die Größe und Höhe gerichtet; hier ist das Sanfte betont: 1122 ff.: *leni fluctu . . . campus clivo levi . . . vallis.* Auf die Kongruenz von Natur und Geschehnissen werden wir bei Seneca immer wieder zu achten haben: hier wird ein junges Mädchen zum Opfer geführt, im ersten Teil ein Jüngling; dem entspricht jeweils die Natur des Schauplatzes.

---

[18] Nur diese Verse sind aus Euripides für die erste Hälfte der Doppelbotschaft heranzuziehen; denn ein analoger Bericht über die Opferung des Astyanax ist weder in Eur. Hec. noch Troad.; erst der zweite Teil wird eine Gegenüberstellung mit Euripides erfahren.

1125—1131 entspricht 1076—1087. Dort die Neugierde in ihren Ausdrucksformen: hier ist der Blick auf das Innere der Beteiligten gerichtet, auf die Gedanken und die Stimmung, sowohl der Griechen wie der Troer, die Griechen sind zuversichtlich, der große Haufe aber ist stumpf, er haßt das Verbrechen, aber der Haß ist schwächer als die Schaulust — die Troer: pavidi metu, sie gehen zu ihrer Leiche, das funus ist auch ihr letzter Gang und Ende, der Einzelfall geht ins große Schicksal ein und vollendet es: ultimam partem Troiae.

1132—1154 entspricht 1088—1100 a. Das Auftreten und die Haltung Helenas 1133: *Tyndaris maestum caput demissa*, und Polyxenas 1137: *deiectos gerit vultus pudore* stehen in gewolltem Gegensatz zu der des Odysseus 1088: *sublimi gradu incedit Ithacus* . . . und des Astyanax *nec gradu segni puer.* Auf die vv. 1134—1136 a, die den Eindruck auf die Troer zeigen, komme ich in anderem Zusammenhang zurück. Wie dort das Volk und Odysseus, so sind hier das Volk und Helena nur Folie, der Blick wird sofort auf das Opfer gerichtet, hier auf Polyxena. Dort der Vergleich mit dem Löwenjungen, das schon seine zukünftige Kraft andeutet (1093—1098), so auch hier ein Vergleich zur Beleuchtung der Hauptfigur: die schon sinkende Sonne, deren Licht gerade in diesem Augenblick milder ist *(dulcius . . . iamiam cadentis)* —, das Mädchen, das in seiner Todesstunde glänzender erstrahlt *(fulgent . . . magisque solito splendet extremus decor).* Wie dort 1098 folgt auch hier die Wirkung auf die Umstehenden: die Einzelzüge erscheinen noch einmal im Reflex der Beobachtenden: *peritura — extremus . . . iamiam cadentis, formae decus — decor . . . dulcius, vagae rerum vices — astra cum repetunt vices:* Zusammengefaßt werden alle diese individuellen Eindrücke *(hos . . . hos . . . hos)* zu dem allen Gemeinsamen: *movet animus omnes fortis et leto obvius,* zu dem Mut, mit dem sie dem Tod entgegengeht: das ist gemeinsamer Inhalt des wiederholten *'movet'*. Die dritte Folie: *Pyrrhum antecedit,* das Bild ist wieder auf Polyxena hin gesehen; eine neue Gefühlsaktion der Zuschauer: *tremunt, mirantur ac miserantur.*

Jetzt schlägt plötzlich ihre Haltung ins Gegenteil um; solange sie vor Pyrrhus einherschritt, war sie die schamhafte Jungfrau, die den Blick zu Boden senkt und ruhig und gefaßt ihren Weg geht. Jetzt ändert sich die Landschaft *(ardui sublime montis . . . alte edito . . . vertice in busti* 1148 ff) und zugleich die Haltung Polyxenas: *audax . . . truci vultu ferox* (1151 ff.). Wir sind mit der Opferung Polyxenas an einen Punkt gekommen, der in der Opferung des Astyanax den Versen 1091 ff. entspricht. Jetzt ist Polyxena *„plus quam femina virgo"* (Ov. met. XIII. 451). Wie bei der Opferung des Astyanax steigt auch hier die Wirkung der Haltung bis zu einem Paradoxon, dort: *ipsumque Ulixen,* hier: *novumque monstrum est Pyrrhus ad caedem piger.* Als etwas Ungeheuerliches, Ungereimtes, was mit dem Wesen des Pyrrhus sich nicht ver-

einbaren läßt, nachdem wir ihn im Dialog mit Agamemnon den Tod Polyxenas stürmisch verlangen sahen und jeden Widerstand mit Gewalt zu brechen willens — so hat es auch der Dichter ausdrücklichst empfunden, und Swobodas Verurteilung III, 176: „das steht mit der Gesinnung, die wir bisher an ihm erkannten, zu sehr im Widerspruch und tut daher keine Wirkung", ist nur ein Beispiel, wie Seneca mißverstanden wird[19].

1155—1159 entspricht 1100—1103. Die Opferung selbst, kein Wort der Vorbereitung. Nur zwei Momente werden in dem Vorgang gesehen: das tief hineingestoßene Schwert, das herausgezogen wird, wobei ein Blutstrom hervorbricht, und die auch im Augenblick des Todessturzes standhafte Haltung Polyxenas: sie stürzt vornüber und schlägt wuchtig auf den Boden auf, daß man den Zorn und Trotz heraushört: ihr letzter Wille ist, die Erde schwer auf Achilles lasten zu lassen. Das übliche *sit tibi terra levis* ist ins Gegenteil verkehrt.

1160—1161 entspricht 1118—1119. Die Wirkung auf Griechen und Troer, hier Abschluß, dort Übergang.

Das Geschehen ist zu Ende. *hic ordo sacri*, aber der Bericht geht weiter zu eindrucksvollem Abschluß. Wenn man nachrechnet, bleibt freilich der Leichnam, aber von dem wird kein Wort gesagt. Keine Blutlache bildet sich, und das Blut fließt auch nicht vom Grabhügel herab: abduxit[20] statim / saevusque totum sanguinem tumulus bibit. Das sieht wieder nach völliger Vernichtung aus.

Bei Euripides Hec. 518 ff. ist der Unterschied gegenüber Seneca sofort offensichtlich: Geschehen ist an Geschehen gereiht, eine kon-

---

[19] Liedloffs Interpretation dieser Stelle ist gesucht, wenn nach seiner Meinung dem Dichter daran lag, „nach Art der Rednerschule — darauf einzugehen erübrigt sich — den Gegensatz zwischen der Tötung des Priamus (Tro 45 ff.) und diesem Opfer herauszuarbeiten."

[20] Ich sehe keinen Grund, der Überlieferung nicht zu folgen. Wie Muretus V.L. IX, 10 (nicht X, 4) seine Konjektur „obduxit" verstanden wissen will, ist mir nicht klar geworden, da er Cic. ad Att. I, 1, 2: Curium obducere, Plaut. Stich. v. 759; si hoc eduxeris; 762: educe und Sen. Troad. 1163 auf eine Stufe stellt; in den Tragödien Senecas ist obducere = operire: HF 243, Pha 586, Oe 851, (hier E: a b ducta) HO 1548 und ebenso Sen. consol. ad Marc. 1, aber Sen. de provid. 3,12 = bibere, wie Cic. Tusc. 1, 96 und Petron Sat. c. 42.
Daß der Grabhügel sofort das Blut einzieht, deutet O. Helfersdorfer a.a.O. S. 13 als Zeichen für wohlgefällige Aufnahme des Opfers durch den Aakiden; das ist richtig, aber nicht beachtet ist, an welcher Stelle des Berichtes dieses Motiv steht. Es sind die letzten Worte: das Blut ist eingesogen; was als Letztes uns an das Leben erinnern würde, ist verschwunden; was aus der Leiche wird, erfahren wir nicht: das ist Schluß als Vernichtung wie an den entsprechenden Stellen der Botenberichte (vgl. S. 11. 21). — Nur der eine angeführte Hinweis Helfersdorfers scheint mir überhaupt in der gesamten Abhandlung erwähnenswert zu sein; als ganze ist sie wertlos, da H. nur Wert darauf legt, Seneca mit der Charakterisierung abzufertigen, er habe die Genzen der Wahrheit überschritten. Wenn H. das stumme Auftreten Polyxenas als wirkungslos kritisiert, so hätte er gerade hierfür schon bei H. Viehoff: Wie malt der Dichter Gestalten? Emmerich 1834 im Kap. über „Stummes Auftreten" bessere Einsicht finden können.

tinuierliche Schilderung, in der auch individuelle Züge einen Platz haben; griechische Anschaulichkeit zeigt sich in der sorgfältigen Beachtung der *„accidentia et circumstantia, quae quidem per se nullius fere momenti esse soleant, sed cum sensibus maxime subiecta, tamen expressam efficiant descriptionem . . .“* (Fischl S. 34). Sorgfältigst werden die Opferzeremonien geschildert: Neoptolemos bringt dem toten Vater das Trankopfer (527), dann heißt er den Herold dem Volke Ruhe gebieten (529), Dieser gehorcht und gibt jetzt — als Bote — seine eigenen Worte in direkter Rede wieder (531—533a). Das ist die letzte Konsequenz in der Entwicklung der für die euripideischen Botenberichte typischen direkten Reden. Ausdrücklich wird jetzt gesagt, daß Ruhe eintritt (533b). Nach dem Gebet des Neoptolemos (534—41) hören wir, daß das ganze Heer in das Gebet einstimmt (542), es ist ein wirkliches lautes Gebet; was bei Seneca (1134—36) als Gebet erscheint, ist ein Ausdruck der Stimmung und Gefühle, die die Troer beim Anblick Helenas bewegt haben[21]. Nach dem Gebet bei Euripides wird weiter Handlung vor unseren Augen abgewickelt: Neoptolemos zieht das Schwert und winkt den umstehenden Jünglingen zu, die zur Bewachung des Opfers ausgewählt waren (525. 544), Polyxena zu ergreifen, — bei Seneca hören wir nichts von Begleitpersonen. Als Polyxena seinen Befehl hört, verlangt sie frei zu sterben[22]. Sie hat Erfolg, frei steht sie vor ihm. Wieder folgt ein Stück Handlung: sie zerreißt ihr Kleid, zeigt ihre jungfräuliche Schönheit, kniet nieder und spricht unmittelbar vor dem Todesstreich noch einmal zu Neoptolemos. Ja selbst der Augenblick des Sturzes wird bis ins Einzelne mit zarter Empfindung geschildert: „Sie, sterbend noch, verstand mit Anstand hinzusinken, bergend, was man vor Männeraugen bergen soll.“ (H. v. Arnim) Dann sehen wir die Griechen eifrig beschäftigt, ihr die letzte Ehre zu erweisen. — Was hat Seneca an äußerer Handlung in beiden Partien aufzuweisen? Wir sehen bei der Opferung des Astyanax: *incedit Ithacus parvulum dextra trahens . . . puer ad alta moenia pergit . . . verba fatidici et preces*

---

21 So hat schon richtig A. Swoboda 1619 ff. verstanden; precantur = deprecantur lehren Tr 770. 1005. 1008.

22 Frei sterben will Polyxena auch bei Ovid met. XIII, 465 ff., der die euripideische Situation übernimmt, aber bei Euripides, weil sie frei gelebt hat und sich schämen würde, als Königskind im Hades Sklavin zu heißen, also aus Stolz — — bei Ovid will sie frei in den Hades gehen: *acceptior illi / quisquis est, quem caede mea placare paratis, / liber erit sanguis* (467 ff.), d.h. damit den kultischen Forderungen entsprochen wird. Erst hier und nur hier, meine ich, taucht dieser Gedanke auf; schon aus 461 *haud per tale sacrum numen placabitis* hört R. Ehwald im Komm. eine Mahnung Polyxenas an Neoptolemos heraus, sie frei und nicht als gezwungenes Opfer darzubringen, weil er mit solchem Opfer das zürnende numen nicht versöhnen werde (E. verweist auf Macrob. Sat. III, 5, 8). Nichts hindert, diese Stelle allein aus Ovid zu verstehen: Polyxena sagt: durch ein solches Opfer wie mich, d. h. durch einen Mord, werdet ihr keine Gottheit versöhnen, — aber das sage ich nicht aus Angst vor dem Tode, sondern in der Besorgnis, daß mein Tod der Mutter nicht verborgen bleiben könnte. — So verstanden, steht die Stelle nicht zusammenhangslos.

concipit Ulixes vatis et saevos ciet ad sacra superos, und bei der Opferung Polyxenas: *praecedunt faces et pronuba illi Tyndaris . . . Pyrrhum antecedit,* dann steigen beide oben hinauf auf den Grabhügel — weiter geschieht nichts. Senecas Anschaulichkeit ist auf wenige Momente konzentriert; was Mehmel für die Tragödien als Einheiten beobachtet hat, daß „die kleinen Züge, die individuellen Einzelheiten, in denen das Leben steckt, fortgefallen sind" (S. 109), ist hier an einem Teil exemplifiziert worden. Die Ausmalung von Haltung und Gefühl beansprucht breitesten Platz, d. h. aufnehmen soll das Gefühl des Hörers. Und in diesen stimmungsgefüllten Momenten steigert der Dichter die Haltung und das Gefühl aufs höchste, um alles dann in völliger Vernichtung enden zu lassen.

Phaedra 991—1122.

Das Diverbium 991—999 ist bereits besprochen worden (S. 9).

1000—1006 Die zuletzt bei Seneca im Vergleich mit Euripides festgestellte Eigenart finden wir in diesem ersten Abschnitt bestätigt. In sieben Versen (1000—1006) wird bei Seneca alles erledigt, was sich vor dem Unglück abgespielt hat; es ist dieselbe Situation wie bei Eur. 1153 ff.[23]. Auch hier eilt Hippolytos hinaus vor die Tore der Stadt, aber das äußere Geschehen wird so kurz wie möglich abgetan, in zwei Versen wird das Anschirren und Aufzäumen der Pferde berichtet, Hippolytos selbst schirrt an — bei Euripides werden die Pferde gerade von Pferdeknechten am Ufer gestriegelt, womit organisch an den von Hippolytos 110 gegebenen Befehl angeknüpft wird; auch im Folgenden wird seiner Umgebung Aufmerksamkeit zugewendet: eine große Freundesschar umringt ihn, um ihm das Geleit zu geben. 25 Verse nehmen die Vorbereitungen ein. Als echten Wagenlenker, der mit allen technischen Einrichtungen vertraut ist, lernen wir ihn kennen, und als solcher fährt er schließlich ab, indem er mit einem Peitschenschlag beide Pferde zugleich antreibt, Diener folgen rechts und links vom Wagen der Straße nach Argos und Epidauros hinaus.

Aber mit der Beobachtung, daß Seneca auf alles Äußerliche so gut wie keinen Wert legt, ist der wesentliche Unterschied in diesem Abschnitt noch nicht erkannt; Seneca hat eine persona agens geschaffen: *infesto gradu:* wie ein Feind stürmt er los; *celerem citatis passibus cursum explicans:* mit Windeseile stürzt er hinaus, die Heftigkeit in der Alliteration zum Ausdruck[24]; *sonipedes ocius*

[23] Wenn ich nur den erhaltenen Ἱππόλυτος Στεφανηφόρος als Vergleich heranziehen kann, bin ich mir zwar bewußt, daß der Ἱππόλυτος Καλυπτόμενος hier verlangt wird, aber mit einem grundsätzlichen Unterschied in den Botenberichten der beiden Fassungen wird man nicht zu rechnen brauchen.

[24] Ein Beispiel, „daß Klangfiguren nicht immer lediglich einem ästhetischen Bedürfnis ihr Dasein verdanken" (W. Havers, Hdb. d. erklärenden Syntax, Heidelberg 1931, S. 180, siehe auch S. 153).

subigit iugo . . . In höchster Hast und Eile geschieht alles, affektive Momente kennzeichnen das Bild, das von Hippolytos gezeichnet wird: *multa secum effatus et patrium solum abominatus saepe genitorem ciet acerque habenis lora permissis quatit.*

Bei Euripides hat Hippolytos Theseus gegenübergestanden, als ihn der Fluch aus der Heimat wies; dort wäre es nicht verwunderlich gewesen, wenn Hippolytos in Wut geraten wäre, aber wir sehen ihn ruhig und mannhaft sich in sein Schicksal ergeben; bevor er abfährt, beteuert er noch einmal seine Unschuld; sein letzter Wunsch ist, sein Vater möge, ob er selbst es noch erlebe oder nicht, einst das ihm zugefügte Unrecht erkennen. Nichts von Wut und Verwünschung.

Bei Seneca geht Hippolytos freiwillig in die Wälder, unmittelbar nach dem Antrag Phaedras (718); *trepidum fuga . . . concitum celeri pede* (901) sahen die Diener ihn, wie Phaedra in verleumderischer Weise Theseus mitteilt. Von der Rückkehr seines Vaters und seiner eigenen Verleumdung und Verfluchung kann er nichts wissen, darauf kann er also auch unmöglich 1004 ff. Bezug nehmen; ich verstehe so: er verflucht die Heimat, weil sie ihm ein Unglück gebracht hat, aus dem es keine Rettung gibt (vgl. 715 ff.), und ruft den Vater nicht einmal, sondern wiederholt herbei, also zurück aus dem Hades, damit er sähe, was hier inzwischen geschehen ist.

1007—1024 Naturwunder als Vorboten. So schnell wie die Pferde davongestürmt sind, beginnt auch schon das Unglück. Das Meer erdröhnt in seinen Tiefen (*tonuit*) und wächst himmelhoch empor — und dabei ist die Natur völlig ruhig; ein wirkungsvoller Gegensatz, dessen sich schon Euripides in den Bakchen 1084 ff. bedient hat: völlige Stille herrscht in der Natur, kein Blättchen bewegt sich, keine Tierstimme ist zu hören, — da stürmen plötzlich die Bakchen auf die Tanne los, auf der Pentheus sitzt[25]. Ebenso weht auch hier kein Lüftchen, das Meer liegt geglättet da: *placidum pelagus* — da plötzlich geschieht das Wunder: kein natürlicher Sturm, *propria tempestas*, der sich aus dem eigenen Inneren erhebt, aber ein viel gewaltigerer als die natürlichen Stürme, die sonst das Meer in Bewegung bringen; zu einem breiten Damm bäumt sich das Meer auf[26] — damit ist der Bericht zu 1007/8a zurückgekehrt — und dieser Wall eilt auf das Festland zu.

---

25 Ob sich das Fragment aus Ennius Scipio VI V² auch so erklärt?
. . . mundus caeli vastus constitit silentio
Et Neptunus saevus undis asperis pausam dedit,
Sol equis iter repressit ungulis volantibus,
Constitere amnes perennes, arbores vento vacant.
Ein schreckliches historisches Ereignis wird dann den Gegensatz gebildet haben; ich verweise auf die S. 27 erwähnten Stellen, A 53 ff. Tro 199 ff.

26 1016 ist von F. Leo I, 207 gestrichen worden, denn mit diesem Vers würde sich der Dichter selbst die Wirkung vorzeitig aus der Hand geben. Aber vielleicht ist er keine Interpolation von fremder Hand, sondern gibt vielmehr Gelegenheit, den Dichter bei der Arbeit zu sehen. Daß 1016 ein Substitut für 1017—34 ist, ist offensichtlich, und ebenso, daß die eine Fassung die andere überflüssig macht. Vielleicht ist die Duplizität so zu erklären: Seneca hat den

Kontrast und Wucht läßt der Dichter auf uns einwirken, „zur Produktion eines inneren Bildes von einem körperlichen Gegenstand werden wir angeregt" (Viehoff S. 13). Lange läßt uns der Dichter im Ungewissen, und diese Kunst der Spannung hat gerade hier Meisterhaftes geschaffen; sie wird uns erst recht deutlich, wenn wir Ov. met. XV, 508 ff. heranziehen, der auf diese Wirkung völlig verzichtet: Faktum folgt dort auf Faktum: Wir hatten schon die Küste am korinthischen Golf erreicht, da richtet sich das Meer zu einem Berg auf, es dröhnt, es spaltet sich der Kamm des Wogenberges und ein Stier taucht auf. — Bei Seneca trägt die Woge etwas Ungewisses in ihrem schwer belasteten Schoß; was es ist, darüber läßt der Dichter die Zuschauer erst Vermutungen anstellen: sie raten auf ein Erdbeben, und während sie noch das Wunder bestaunen, sind auch schon die berühmten epidaurischen und die berüchtigten skironischen Felsen und auch der Isthmos vor den Augen verschwunden. Hier ein Einschnitt.

1025—1034 Das Geheimnis wird deutlicher gemacht und schließlich aufgezeigt. — Während sie noch staunend suchen[27], wo das eben noch Sichtbare geblieben ist, geschieht auch schon etwas, was der Klärung des Geheimnisvollen zuführt: Das Meer brüllt jetzt, die Klippen hallen wider[28]: *immugit*, vorher *tonuit*. Jetzt wird auch das „onus" von v. 1019 verdeutlicht.

Die kunstvollste Andeutung — und doch nicht Enthüllung — liegt aber erst in den vv. 1027—30, so kunstvoll, daß sogar F. Leo I, 204 sie nicht verstanden hat[29]: das *„summum cacumen"* ist nicht eigentlich der Rücken jenes Monstrum, das 1020 die Woge heraufgebracht hat, sondern der Kamm des Wogenberges wie Ov. met.

Vorgang erst schlagend kurz in einen Vers gefaßt und ihn später ausgesponnen, dabei ist dann die erste Fassung stehen geblieben. — Denkbar ist freilich auch das Umgekehrte, daß Seneca für eine spätere Vorlesung den langen Bericht 1017—34 in einen Vers zusammengefaßt hat.

27 Wenn wir so verstehen, besteht keine Veranlassung, 1022—24 zu tilgen, am wenigsten wegen der geographischen Unstimmigkeiten, für die F. Leo I, 202 selbst Beispiele gesammelt und die er selbst als durchaus „Senecae mori ac tragoediarum indoli convenientes" bezeichnet hat (I, 203); vgl. jetzt auch Hansen S. 37 u. 38 Anm. 29; aber auch die von Leo dort angeführten „graviora argumenta" fallen bei dieser Interpretation fort. Auch Eur. spricht gegen die Tilgung; dieselbe Situation 1204 ff.: Furcht und Schrecken, woher das donnerartige Getöse kommt; sie blicken hinaus über die Küste und sehen, wie ein Wogenberg so hoch zum Himmel aufspritzt, daß dem Auge die skironischen Klippen, der Isthmos und Epidauros entzogen werden. — — Wo Sen. bereits die Masse, die das Wunderbare verdeckt, vorgezeichnet gefunden hat, wird er sich schwerlich den Ausdruck der Dynamik haben entgehen lassen.

28 Bei Eur. brüllt bereits 1215 der Stier, daß die Felsen widerhallen; schon hier ist also die Spannung gelöst.

29 F. Leo folgend hat jetzt K. Kunst (Sen. Phaed. Wien 1924) in seiner Ausgabe die vv. 1031—34 zwischen 1026 u. 1027 eingerückt, und auch Bursik hat in seiner Übersetzung zu diesem gewaltsamen Mittel gegriffen, obwohl er schon bei A. Swoboda das Richtige hätte finden können, der freilich das Kunstvolle nicht zum Ausdruck gebracht hat. Kunst selbst (Komment. v. 1035) kann sich gegen sofort erhobene Einwände nicht wehren.

XV, 508 ff. — *cumulusque immanis aquarum . . . curvari . . . visus . . . summoque cacumine findi,* aber dieses *cacumen rorat . . . spumat vomitque, qualis . . . physeter,* es ist ein ganz besonderes, in ihm steckt etwas, das sich bereits als das ankündigt, als was wir es nachher sehen werden. Noch immer ist das Geheimnis nicht aufgedeckt, wohl aber ist bereits deutlich gemacht, daß der Wogenkamm etwas birgt. 1032 erhalten wir dann Gewißheit; *„malum maius timore"* ist die erste Kennzeichnung: n o c h größer als man es befürchtet hatte[30]: *os quassat tremor.*

1035—1049 Ausführliche Beschreibung des Ungeheuers, ein ganz Seneca eigenes affektives Gemälde aus den Komponenten: *erectum*[31]: *sublimis . . . erexit altam iubam . . . stant hispidae auris . . . arduos tollit toros; color:*[32] *caerulea . . . viridanti . . . orbibus varius color: flammam vomunt . . . relucent caerula . . . viret . . . rubente fuco; immensum: malum maius timore . . . longum latus . . . ingens belua immensam trahit partem; fabulosum: taurus — pistrix.*

Euripides — wie auch Ovid — „begnügt sich, die Wirkung anzugeben, welche die Erscheinung auf Tiere und Menschen hervorbringt, breitet aber über die Gestalt selbst das Dunkel einer geheimnisvollen Unbestimmtheit und überläßt es unserer durch das vorausgehende Naturphaenomen erregten Phantasie, sich dieselbe schreckhaft auszumalen[33]."

1050—1056 Die Wirkung des Fabelwesens. In fabelhaften Vorstellungen hat sich der Dichter bewegt, und nicht für den kritischen Rationalisten sind 1050—56 geschrieben. Um die Wirkung anschaulich zu machen, läßt Seneca plötzlich Hirt und Herde, wilde Tiere und Jäger da sein, an denen sie sich vollzieht. Wer fragt, woher sie gekommen sind, versteht den Dichter nicht[34], der nur das eine sagen will: alles erschreckt und flüchtet — allein Hippolytos hält stand. Freilich eine Hyperbel, aber eine zweckhafte[35]. Das Technische wird kurz abgetan: *artis continet frenis equos . . . vocis hortatu ciet,* technische Einzelheiten würden hier[36] nur die Wirkung schwächen: auf die wirksamste Antithese kommt es an, und der

---

30 Eur. Hipp. 1217 (= das Schauspiel überwältigte die Blicke) klingt nur in der knappen Formulierung an.

31 Ov. met. XV, 512 *pectoribusque tenus molles erectus in auras:* hier ist *erectus* von dem Herausragen des Stieres aus dem Wasser gesagt, nicht als Kennzeichen der Haltung.

32 Zu diesem Farbenspiel: blau-grün, rot-blau, grün-rot vgl. K. Kunst im Komm. zu v. 1036 u. 1044.

33 Th. Barthold: Eur. Hipp. Berlin 1880 zu v. 1214; wenn B. freilich meint, daß „Seneca sich erfolglos an der ausführlichen Schilderung des Wundertieres abmüht", ist darin nichts als ein subjektives Verkennen zu sehen.

34 K. Kunst (zu v. 1057) versteht *per agros* (1051) als realen Ort, worauf 1057 E: *agros* Bezug nehme.

35 Gegen J. Fischl zu v. 1055 ff., 1066 ff. betone ich das: *„contra veritatis speciem . . . rhetoricae oppositionis et superiectiones gratia"* (Exkurs I, 72).

36 Der „erfahrene Meister" (Wilamowitz) (v. 1219 ff.) zeigt bei Seneca sein Können erst in der zweiten Phase, im Kampf gegen das Ungetüm (1072 ff).

Eindruck ist auch stärker als bei dem psychologisierten Hippolytos Ovids met. XV, 514 ff.: *mihi mens interrita mansit / exiliis intenta suis . . .*

1057—1081 Die handelnde *„moles"* und die Gegenwehr des Hippolytos. Deutlich ein zweites[37] Bild: ein neuer Einsatz in bekannter Einsatzform: est alta ad Argos[38] . . . Scharf antithetisch ist das Bild gezeichnet: hier der Stier, der seine Hörner wetzt, — wie ein Eber *„vulnificos acuit dentes* (Pha 346), — und Zornesausbrüche vorbereitet und dann, kaum den Erdboden berührend, dahinstürmt, um unmittelbar vor dem zitternden Gespann Halt zu machen — dort Hippolytus: *feroci . . . insurgens minax vultu nec ora mutat.* So sahen wir Astyanax dastehen: Tro 1092 *vultus huc et huc acres tulit / intrepidus animo.* 1095 *iam tamen tollit minas . . .* 1098 *ferox superbe;* und so auch Polyxena: 1151 *audax virago . . .* 1152 *conversa ad ictum stat truci vultu ferox / tam fortis animus . . .* das heißt: mit stoischer Verbissenheit. *intonat:* wie Aias Athene andonnert, auch durch ihren Blitz nicht geschreckt, und schon als Fackel auf dem Meere treibend (Ag 544 ff.) verächtlich auf die Gefahr herabblickt (*aliena inerti tela mittis dextera* v. 551), so hier: ein *„vanus terror"*, ein leeres Schreckbild ist für mich das Ungeheuer und kann meinen Mut nicht brechen: das ist nur ein Erbgut meines Vaters, eine von ihm ererbte Aufgabe, den Siegen über den marathonischen Stier und Minotauros einen neuen Stiersieg anzureihen". — Die Pferde gehorchen nicht mehr den Zügeln, sie stürmen dorthin, wohin die Angst sie treibt — im Gegensatz dazu Hippolytos: Wie ein Steuermann sein Schiff auf stürmischem Meer lenkt[39], so lenkt er das Gespann: bald zieht er die Zügel straff, bald peitscht er auf die Pferde los, aber ständig ist sein Verfolger nahe, bald hinter ihm, bald vor ihm: *omni parte terrorem movens.*

1080—1092 Die Katastrophe vollzieht sich: „Da war es plötzlich nicht weiterhin mehr möglich zu fliehen[40]: *nam toto obvius / incurrit ore.* Ein weiterer Schritt: *sonipedes imperia solvunt,* vor-

---

[37] Das anreihende Prinzip in der Schaffung von Bildern, das hier recht deutlich wird, werden wir im Bericht im Ödipus wieder feststellen können; bei Euripides ein kontinuierlicher Übergang: 1219, 1226, 1232.

[38] Wenn wir S. 18 Anm. 27 eine getreue Wiedergabe des Eur. konzedierten, — der übrigens auch bereits das Recht der dichterischen Freiheit für sich beanspruchte (vgl. Barthold zu 1197 und Wilam. Eur. Hipp. S. 233) — hindert nichts, auch hier die geographische Unmöglichkeit wiederkehren zu lassen. F. Leos Interpretation I, 205 ff. ist durch nichts begründet. Vgl. hierzu m. Anm. 34 auf S. 19.

[39] Ein Anklang an Eur. 1215 ff., aber keine Kopie; bei Seneca: der Steuermann, der durch Steuerungskünste sein Schiff vor der Vernichtung bewahrt, bei Euripides reißt Hippolytos die Pferde zurück, wie ein Ruderer das Ruder, und wirft sich hintenüber, wobei er sich in die Zügel hängt, und dieser Fassung ist Ovid wortgetreu gefolgt (met. XV, 520).

[40] Die Fuge 1079/80 entspricht Eur. 1231/32; auf eine äußerliche *causa movens* — das Ungeheuer drängt eins der Räder gegen den Felsen (1233), so daß der Wagen umstürzt — die auch bei Ovid met. XV, 522 ff. wiederkehrt (hier: *stipitis occursu*), verzichtet freilich Seneca.

her: *inobsequentes frenis* (1068), jetzt lösen sich die Pferde aus dem Geschirr, *se luctantur iugo eripere*, sie bäumen sich auf und werfen die Last ab. Hippolytos stürzt aufs Gesicht und im Fallen verstrickt er sich in die Zügel; je mehr er kämpft, umso enger zieht er die Knoten. Als die Pferde nicht mehr den Lenker spüren, rasen sie los und schleifen ihn, wie das Himmelsgespann den Phaethon.

1093—1114 Die Vernichtung des Hippolytos: Wie beim Sturz des Astyanax wird auch hier der Untergang als völlige Auf-lösung, Ver-nichtung begriffen: Nicht einmal die Leiche ist mehr da[41]: *omnis truncus corporis partem tulit. errant per agros funebris famuli manus* (1104/5) . . . *membra vestigant canes. / necdum dolentum sedulus potuit labor / explere corpus* (1108 ff.) . . . *passim ad supremos ille colligitur rogos / et funeri confertur* (1113/14), wie in den Tro 1109/10 *quis tuos artus legit / tumuloque tradet.*

Auch das „Wie" dieser Vernichtung ist uns schon in seiner eigenartigen Form begegnet: Der Untergang als Vernichtung des Schönen. In den Troades heißt es von Astyanax nach seinem Sturz: *signa clari corporis / et ora et illas nobiles patris notas* (1112/13), und hier: *ora durus pulchra populatur lapis / peritque multo vulnere infelix decor* (1095/96) . . . *hocine est formae decus? / qui modo paterni clarus imperii comes / et certus heres siderum fulsit modo* . . . (1110 ff.). Daß das Affektive gegenüber Euripides nicht allein hierdurch, sondern schon durch das Intensive in Form der Breite potenziert ist, ist deutlich: Sen. 1093—1104, Eur. 2 Verse: 1238/39. Bezeichnend ist auch der Schluß: Seneca bricht mit dem ‚forte' ab, Euripides läßt den Bericht in Reflexionen ausklingen.

1114—1122 Die Wirkung auf Theseus: Er spürt, wie mächtig die Blutsbande sind, die die Natur um Eltern und Kinder geschlungen hat, zu mächtig, „denn selbst gegen unseren Willen müssen wir unseren natürlichen Gefühlen dienen: ich habe gewollt, daß der Schuldige fiel, jetzt, wo ich ihn verloren habe, weine ich um ihn". — Das ist sein Opfer an die Natur, und als solches empfindet er es: kein Wort von Reue. — Der Bote versteht ihn nicht.

1118 N. *Haud flere honeste quisque quod voluit potest*[42]. Er vermißt in ihm den Stoiker: „kein Mensch kann, ohne sich selbst untreu zu werden, beweinen, was er gewollt hat.

---

41 Der Römer entfernt sich also ganz von dem Griechen, der Hippolytos noch nicht sterben läßt, sondern nochmals auf die Bühne führt. Auch bei Ov. met. XV, 524 ff. stirbt Hippolytos *(fessamque videres / exhalari animam)*, auch hier werden Glieder abgerissen *(membra rapi partim, partim reprensa relinqui)*, aber es bleibt ein *lacerum corpus* übrig.

42 Zu dieser Lesung glaube ich mich durch die Interpretation berechtigt. Aus paläographischen Erwägungen hat der Vers jetzt auch bei Klotz Ph W 1925 Sp. 1033 diese Fassung erhalten, der mit Recht darauf hinweist, daß auch in E nichts anderes steht, also die wiedergewonnene Lesart nicht etwa aus A und E kombiniert ist; dort sind auch die früheren Deutungsversuche zu finden.

1119 Th. *Equidem malorum maximum hunc cumulum reor, si abominanda casus optata efficit.*

Theseus geht nicht auf den Vorwurf des Boten ein: „Das halte ich allerdings für den Gipfel alles Unglücks, wenn das Schicksal das, was man gewollt hat (*optata* (1120) — *quod voluit* (1118) — *volui* (1117): typische Wiederaufnahme des Vorhergehenden in der Stichomythie), zu etwas Verabscheuenswertem macht". — Auch hier kein Wort von Reue. — Wieder versteht ihn der Bote nicht: „Du hältst fest an dem Haß und weinst zugleich?"

1122 Th. *quod interemi, non quod amisi fleo*[43].

„Weil ich der Mörder bin, nicht weil ich ihn verloren habe, weine ich." Der Verlust als solcher nötigt ihm keine Träne ab, sondern die Urheberschaft des Mordes.

Bei Euripides gleichen sich die gegensätzlichen Gefühle zu einem Indifferenzpunkt aus: erst freute[44] ich mich, jetzt, wenn ich bedenke, daß es mein Sohn ist, freue ich mich nicht und bin auch nicht bekümmert (1216), — bei Seneca steigern sie sich zum *„malorum maximum cumulum"*: Haß zugleich und Tränen; das Gewollte, das zum Verlust des Sohnes führte, — über die unbedingte Notwendigkeit des Gewollten wird auch jetzt kein Wort verloren[45] — das Verabscheuenswerte des Gewollten, das den Vater zum Kindesmörder machte[46].

Oedipus 915—979.

Der Botenbericht ist als Ganzes gesehen ein einziges Affektgemälde, dessen Phasen der Dichter selbst kenntlich gemacht hat.

915—924 Die äußeren Züge des *furor: infestus petens invisa propero tecta penetravit gradu*, dazu der stereotype Vergleich gerade an dieser Stelle: *qualis per arva Libycus insanit*

---

[43] Der Widerspruch von amissum fleo (1117) und von quod amisi fleo (1122) erweist sich bei genauem Zusehen nur als ein scheinbarer, denn 1122 determiniert den Begriff Verlust: 1117 der Verlust schlechthin; der Schuldige, der mit dem Leben büßen soll im Gegensatz zu dem Toten — 1122 der Verlust, aber nur insoweit der Vater selbst ihn veranlaßt hat. M. Müller jedoch, den Peiper-Richter zitieren, wie auch K. Kunst sind zu der sprachlich und metrisch gleich unmöglichen Interpretation und Interpunktion verführt worden. Alexandriner gibt es bei Seneca nicht.

[44] Das griechische Verbum mag F. Leo zu der Konjektur 'gaudere' in 1118 veranlaßt haben; merkwürdig bleibt mir die Tatsache dennoch, denn F. Leo sagt selbst: punctis, quali post Ha, frequenter inter vocabula distinguitur.

[45] *'optanda'* ist also nicht nur nicht nötig, sondern würde sogar den Willen schwächen.

[46] Diese Feinheit Senecas hat Barthold, Eur. Hipp. zu 1257 nicht erkannt, als er Seneca hinter Euripides zurückstellen zu müssen meinte; keine Spur bei Seneca, „daß die Vaterliebe über den Haß die Oberhand gewinnt". Eine gerechte Würdigung der ganzen Partie hat schon A. Swoboda III, 228 gegeben: „ein Zug, der den Griechen besiegt, der schöne, so wahre Vaterschmerz des Theseus".

leo, fulvam minaci fronte concutiens iubam . . . furore torvus . . . oculi truces, gemitus . . . altum murmur . . . gelidus sudor . . . spumat . . . volvit minas . . . mersus alte magnus exundat dolor. Wir sahen Hippolytos Pha 1000 ff.: *profugus . . . infesto gradu / celerem citatis passibus cursum explicans . . . ocius.* Ganz ebenso beschreibt die Amme den Affekt der Herrin in M 380 ff., wo die Übereinstimmung mit dem Oedipus bis ins Einzelne geht. M 387 flammata facies spiritum ex alto citat — Oe 922 gemitus et altum murmur; M 392 exundat furor. — Oe 924 exundat dolor.

925—926a Die Überleitung von dem Blick auf das Äußere zu dem in das Innere. Es sind stereotype Verse, die an dieser Stelle wie an den entsprechenden stehen: die Beschäftigung mit sich selbst, das Ungewisse, von dem aber doch so viel gewiß ist, daß es etwas Außerordentliches ist. Oe 925 *secum ipse saevus grande nescio quid parat / suisque fatis simile;* M 393 *non facile secum versat aut medium scelus . . . magnum aliquid instat, efferum immane impium; Pha 1004 tum multa secum effatus . . .; HO 255 secreta mentis ore confuso exerit.*

926b—936a. Auf nichts weiter als Bestrafung sind seine Gedanken gerichtet. Drei Stufen der *poena:* die erste: elementare Mächte, — *ferrum, ignis, saxum;* die zweite: wilde Tiere: — *tigris, ales* (die Gestalt des Prometheus schwebt vor; ein typisches Andeuten von mythischen Situationen wie HF 1206 ff. *Promethei scopuli, Symplegas);* die dritte: der Kithäron als das Umfassendste, schon in sich selbst Furchtbarste, die Wurzel alles Unglücks — *sacer Cithaeron* wie 484 (Ov. Met. II, 223 *natus ad sacra Cithaeron,* III, 702 *electus facienda ad sacra Cithaeron),* wieder Teilung und Steigerung: *ferae, canes* (Actaeon schwebt vor, wieder nur angedeutet) und als Drittes mit Nennung des Namens: Agaue, die Mutter, die den Sohn zerreißt.

Nach dieser höchsten Steigerung eine Pause (933a). Was in all dem vorhergehenden Turbulenten mitgemeint war, wird jetzt klar ausgesprochen: *mors.* Wie das Moment der *poena* in einer Frage eingeführt wurde (926), so hier das der *mors: quid mortem times?* Sofort folgt, einen einzigen Vers füllend, ohne jedes Enjambement, die Antwort als Gnome, als stoische Maxime: *mors innocentem sola Fortunae eripit* (934). Der Entschluß ist gefaßt.

936b—957a. Vom Todesentschluß zur Blendung. Er faßt das Schwert, aber stößt nicht zu. Wieder ein Punkt, wo innegehalten wird. Wieder tritt das neue Moment uns in einer Frage entgegen: *itane? tam magnis breves / poenas sceleribus solvis . . .? (936 ff.); satis?* ist das Stichwort. Der Tod als Strafe genügt nicht; was sonst das Äußerste ist, der Tod, wird am Maß der Verbrechen gemessen und als *non satis* befunden. Eine grausige Rechnung wird aufgestellt: *quid patri . . . quid matri . . . quid gnatis . . . quid patriae:* „Eine gräßliche Mischung von Affektivität und Rationalität" (Regenb. S. 192). Das Resultat:

942 *solvenda non est illa quae leges ratas*
natura in uno vertit Oedipoda — novos
commenta partus supplicis eadem meis
novetur.

solvenda — novetur: Schon durch die Stellung ist der Gegensatz deutlich. Der Todesentschluß schlechthin wird aufgegeben: Aufgelöst[47] darf und kann die Natur nicht werden. Aber sie, die in Oedipus als einzigem die ewigen Satzungen verkehrt, die neue, unerhörte Geburten ersonnen hat, soll in seinem Strafgericht eine neue, unerhörte Form erhalten: *eadem novetur.* Der Inhalt des *'novetur'* wird durch das Paradoxon des nächsten Satzes expliziert: *iterum vivere atque iterum mori.*

Hinter 947a wieder ein neues Moment: er ruft sich zur Besinnung auf das Mögliche zurück: *utere ingenio, miser* — wenn das *'saepe'* versagt ist, dann *'diu'*. Maßlos in Raum- und Zeitdimension sind Strafen bei Seneca: *mors eligatur longa*[48]; „die sorgfältigsten Überlegungen einer kalten Raserei" enden „mit dem spitzfindigsten Ergebnis" (Regenb. S. 193): *quaeratur via, / qua nec sepultis mixtus et vivis tamen / exemptus erres: morere, sed citra patrem.*

Nach 951 wieder eine Pause, und wieder das neue Moment in einer Frage eingeführt: *cunctaris, anime?* Da stürzen wie ein Regenguß plötzlich Tränen über sein Antlitz, und diese Tränen, die von selbst kommen, verbunden mit den konstanten Fragen: *satis? . . . hactenus levem?*[49] sind die Wegweiser. Die Antwort: *sedibus pulsi suis / lacrimas sequantur hi maritales* — so überliefert: es sind nicht Kinderaugen, sondern Gattenaugen, die die Mutter sahen — *statim / fodiantur oculi!* Die Blendung ist das Ende.

An dieser Stelle fügen wir einen Rückblick auf den Bericht bei Sophokles ein, zunächst bis zu dem Moment der Blendung.

Zuerst ist eine äußerliche kompositionelle Veränderung festzustellen; bei Sophokles bringt der Bote eine Doppelbotschaft: Iokaste hat sich erhängt (1241—52) und Oedipus sich durch ihre Spangen selbst geblendet; hier hat Iokaste ihre Rolle nach der Enthüllung des Inzestes endgültig ausgespielt, bei Seneca wird sie nochmals nach der Blendung des Oedipus auf die Bühne geführt, wo sie sich dann ins Schwert stürzt[50]. Sophokles liefert bis zur

---

[47] *similique inscientia mors fugitur, quasi dissolutio naturae* (Stoic. frg. (Arnim) = Cic. de leg. I, 11, 31); Sen. Tr 600 *me fata maturo exitu facilique solvant* — Die metrisch durch Tr 264 HO 1862 gestützte Konjektur von Grotius trifft den Gegensatz: *non solvere — novare* nicht.

[48] M 1016 *perfruere lento scelere, ne propera, dolor* Th 246 *de fine poenae loqueris; ego poenam volo.*

[49] *hactenus* wie A 28 Th 744; *levem* mit demselben Hohn gesagt wie M 48 *levia memoravi nimis: haec virgo feci; gravior exurgat dolor: maiora iam me scelera post partus decent.* 906 *quam levia fuerint quamque vulgaris notae quae commodavi scelera.*

[50] Die Frage, ob die Änderung zum Besseren oder Schlechteren geschehen ist, ist grundsätzlich falsch gestellt; daher kann die Abhandlung J. Köhlers: Senecae tragoedia, quae Oedipus inscribitur, cum Sophoclis Oedipode rege comparata,

Blendung ein Bild voll äußeren Geschehens: Oedipus läuft wie ein Wahnsinniger umher, stürzt schreiend ins Haus, fordert ein Schwert, verlangt seine Gattin zu sehen, ein Dämon zeigt ihm den Weg, laut aufschreiend springt er gegen die Türflügel, man hört das Herausbrechen aus den Schwellen, dann stürzt er ins Zimmer, als er Iokaste sieht, brüllt er wie ein Stier, lockert die Schlingen, zieht aus dem Gewand die Spangen heraus und stößt sie sich in die Augen.

Bei Seneca ist alles Äußerliche auf das Notwendigste beschränkt, der Blick ganz auf Oedipus konzentriert, aber nicht auf den handelnden sondern den, der uns sein Inneres zeigt, so daß wir nicht erst aus dem Handeln auf das Innere zu schließen brauchen.

Wenn wir den Bericht bei Sophokles bis zum Schluß verfolgen, stellen wir fest: zu einem kalten Dialog mit seinem Ich kommt es bei Sophokles noch nicht, nur zu einem Befehl, den er an die Augen richtet (1271—75). Es ist richtig von E. Bruhn im Kommentar beobachtet worden, daß er zunächst nur die Augen von dem qualvollen Anblick seiner Greuel befreien wollte, dann aber an Strafe[51] denkt dadurch, daß er den Augen nur die physische Sehkraft nehmen will, nicht aber die Fähigkeit des seelischen Schauens. Nicht einmal, sondern öfter hebt er die Lider und stößt hinein, die blutigen Augäpfel rollen über die Wangen, wie ein Regenguß bei finsterem Himmel sich ergießt (1279). Eine allgemeine Betrachtung schließt den Bericht (1280—85).

Seneca 957b—979. Der Entschluß der Blendung war gefaßt: *statim fodiantur oculi!* Aber vor dem eigentlichen Akt wird wieder unser Blick auf die äußeren Zeichen der Wut gerichtet: Die Wangen sprühen Feuer, die Augen können sich selbst kaum in der Höhle zurückhalten, das Gesicht trägt nur die Züge eines Wütenden *. . . violentus audax . . . iratus ferox, tantum furentis; gemuit et dirum fremens,* dann sind die Hände und Augen Subjekt und Objekt, zwischen denen das Drama sich abspielt: *manus in ora torsit* (bei Sophokles dienen die Spangen als Werkzeug) . . . *contra truces oculi steterunt . . . ultro insecuntur, vulneri occurunt suo.* Dann die vollständige Vernichtung: *radice ab ima funditus . . . manus fixa penitus unguibus lacerat*

Progr. Neuß 1865, der es nur auf eine vergleichende ästhetische Kritik ankommt — *„diiudicandum est utrum melius an deterius Sophocle in fabulis exornandis versatus sit (sc. Seneca)"* — für das Verständnis der Tragödie nichts ausgeben; andererseits ist W. Brauns Aufsatz im RhM 22 (1867) nur eine Stellensammlung, die obendrein noch ein falsches Bild ergibt, denn die wenigsten Stellen sind wirklich zu „vergleichen"; die von W. Braun in nicht minder großer Zahl aufgezeigten „Übereinstimmungen" der Medea Senecas mit Sophokles, Euripides und gar mit Statius (RhM 32) haben bereits durch A. Cima Riv. Fil. 1904 S. 224 ihre Zurückweisung erfahren; für Ödipus sind sie so offensichtlich gesucht, daß sich jede Widerlegung erübrigt.

51 τοιαῦτ' ἐφυμνῶν (1275); das wünscht er ihnen an; vgl Antig. 1305 mit: Σ : καταρασαμένη. Σ Soph. 1275 versteht freilich: ἀνοιμώζων.

cavos / alte recessus luminum et inanes sinus . . . plusque quam satis est furit. Wenn man diese gewollte Vernichtung bis auf den Grund bedenkt, versteht man auch das folgende so, wie es überliefert ist: *tantum est periculum lucis: attollit caput . . .* er will ganz sicher gehen und macht deshalb die Probe, selbst nach der Blendung ist ihm die Gefahr, das Tageslicht zu sehen, noch immer so groß, daß er eine Prüfung für nötig hält. Sie ist gerade für Oedipus noch nicht *„factum"* i. e. *confectum*, wie Madvig verstanden wissen will. Auch nach der zur Zufriedenheit ausgefallenen Probe setzt er sein Vernichtungswerk fort: *quicquid effossis male dependet oculi rumpit.* Noch einmal spricht er: es ist bittere Paradoxie, daß Oedipus sich als Sieger fühlt. Jetzt glaubt er sich als „Sieger" durch seinen „Sieg" ermächtigt, von den Göttern zu erbitten, was er sonst nicht gekonnt hätte. Abgeschlossen wird bei Seneca wieder mit dem Fortissimo: der blutüberströmte Oedipus ist jenes Bild, mit dem auch Sophokles das Grauenvolle schließt (1276—79), aber nicht den Bericht selbst. Bei dem Griechen schließt sich eine allgemeine Betrachtung an (1280—1285), und diese Allgemeinheit hat nach dem furchtbaren Bilde etwas Mäßigendes — das eben fehlt bei Seneca, (vgl. S. 21), um von der dramatisch-technischen Funktion des sophokleischen Boten (1287—96) am Schluß ganz zu schweigen.

5. Hercules Oetaeus 775—841.

775—783. Beschreibung des Schauplatzes. In der Tat eine descriptio loci, aber das Urteil Swobodas III, 343: „Wozu die Bestimmung der Grenzen nach den Weltgegenden, als hätte der Dichter eine geographische Prüfung zu bestehen?" zeugt nur von Verkennung dessen, was Seneca gewollt hat. Schon im Bericht in den Troades sahen wir die Naturelemente dem Wesen des Handelnden angepaßt. Wo geschieht hier das Opfer? *vertice immenso tumens pulsatur omni latere:* dort, wo die Berginsel zu dem mächtigen Gipfel emporschwillt und rings von den Wellen geschlagen wird. Der Ort der Handlung ist nicht das Vorgebirge Kaphereus, das dem von heißer Feuchte triefenden Südwind ausgesetzt ist[52], sondern das Kenaion: *at qua nivosi patitur Aquilonis minas, Euripus undas flectit instabilis vagas . . . hic rupe celsa:* es ist kein Spiel mit rhetorischen Antithesen oder mit geographischen Begriffen; bei dem Opfer der Kraftnatur eines Hercules weht drohend der eisige Nordwind — der sanfte Südwind trägt den todwunden Herkules (840). Herkulisch ist die Höhe: oben auf einem Felsen, den keine Wolke trifft, — weil er über die Wolken hinausragt — steht der Tempel, in dem Herkules opfert, den Göttern schon räumlich nahe. Wenn O. Regenbogen S. 194 ff. davon spricht, „daß ein Sympathiezu-

[52] austrum madentem HO 71.

sammenhang den ganzen Kosmos umfaßt . . . die Schauer des Geschehens hinübervibrieren in das Umgebende, die Natur einstimmt in Schmerz und Qual", und diese Erkenntnis an den Beginn des Botenberichtes im Thyest, „einer Ekphrasis von mehr als gewöhnlichem Schlage", am Prolog im Agamemnon und an der Erscheinung des Achilles in den Troerinnen demonstriert — „wo der Aufruhr der Natur und ihre plötzliche tiefe Stille das Aufsteigen und das Versinken der Erscheinung schön begleitet und umrahmt Tro 199" — so stellen wir hier fest, zugleich Bezug nehmend auf den Bericht in den Troades: die Natur ist auch gestimmt im Einklang mit dem Wesen des Handelnden, nicht nur Leidenden.

Bei Sophokles beginnt der Bericht des Hyllos in historischer Abfolge: Faktum wird an Faktum chronologisch angereiht: Die Stadt des Eurytos ist zerstört, und von dieser Stadt Oichalia aus ist Herakles mit reicher Beute nach Euboia an das Vorgebirge Kenaion gezogen und hat hier dem Zeus einen Altar errichtet. Dann folgt ein Stück Drama im Bericht: kurz nachdem Hyllos ihn bei der Vorbereitung des Opfers angetroffen hatte, kommt auch Lichas mit dem vergifteten Gewand. Nachdem Herakles sich das Gewand angezogen hat, wird in sachlicher Genauigkeit das große Rinderopfer geschildert (760—62), dann sehen wir ihn beten[53], und zwar zuerst mit heiterem Blick, dann kommt die Katastrophe. Hier ist ein Einschnitt, den Seneca mit Sophokles gemeinsam hat (Soph. 764 — Sen. 796).

784—796. Die Vorbereitungen für das Opfer und das Opfer und Gebet selbst. Bei Seneca sind alle Blicke auf Hercules konzentriert; was um ihn herum geschieht, ist Folie. Das Vieh steht zum Opfer am Altar bereit, der ganze Hain erdröhnt vom Lärm der Tiere: beides wird im Nebensatz abgetan — dann aber der Hauptsatz: Hercules legt das Löwenfell ab, setzt die Keule nieder und erleichtert seine Schultern von der Last des Köchers, d. h. drei finite verba agendi werden gebraucht, deren Subjekt Hercules ist. Das umgekehrte syntaktische Verhältnis sahen wir bei Sophokles (759—760/62). Die anderen Personen des sophokleischen Berichts, Hyllos (755), Lichas (757/58), Deianira (759), fehlen ganz. Was Sophokles in einem Verse (758 τὸ σὸν φέρων δώρημα θανάσιμον πέπλον) ausdrückt, wobei er durch das Attribut bereits deutlich vorausgreift, ist bei Seneca ausgeweitet und verstärkt. Bittere Tragik liegt in der Antithese: das vom Blut starrende Löwenfell legt er ab, um in einem sauberen, von Nessosblut vergifteten Gewand zu glänzen. In äußerlicher Herrlichkeit strahlend zündet er den Weihrauch auf dem Altar an; diesem Glanz steht das Gefühl in seinem Innern zur Seite, jetzt die Höhe des Lebens erreicht zu haben. Dank und zugleich stolzes Selbstgefühl sprechen aus seinem

---

53 So ist überliefert, und Ov. met. IX, 159 stützt die Lesart: *tura dabat primis et verba precantia flammis.*

Gebet. Weihrauch[54] spendet er als Dank, aber es ist nicht der bescheidene Dank eines Menschen, sondern der eines Hercules, der sich bewußt ist, den Kosmos befriedet zu haben, und als Sieger jetzt zu sprechen wagt: *depone fulmen.* Das ist dieselbe Gesinnung, mit der er den Prolog beginnt:

v. 1. *Sator deorum, cuius excussum manu*
utraeque Phoebi sentiunt f u l m e n domus,
s e c u r e regna — protuli p a c e m tibi,
quacumque Nereus porrrigi terras vetat.
non est t o n a n d u m: perfidi reges iacent
saevi tyranni. fregimus quicquid fuit
tibi f u l m i n a n d u m. sed mihi caelum, parens,
adhuc negatur? . . .

v. 87. *da, da tuendos, Juppiter, saltem deos:*
illa licebit f u l m e n a parte a u f e r a s,
ego quam tuebor.

Man wird, und soll es offensichtlich, bei dem Gebet im HO 790—96 erinnert an jenes Gebet im HF 926 ff.[55]: Hercules „als Unmensch und Übermensch", der nichts Menschliches bittet, wie es sein Vater Amphitryon wünscht, sondern „für die Weltbereiche": *caelum, tellus, aequor, astra, gentes; concipiam preces Iove meque dignas* (926/27), d. h. mit Juppiter stellt er sich auf eine Stufe, *laborum socia et adiutrix* (900), Pallas Athene also ruft er als seine Kampfgenossin, und Brüder sind für ihn alle Götter (907/08), er fühlt bereits den Augenblick nahe gekommen, die Erde mit dem Himmel einzutauschen: *si quod etiamnum est scelus latura tellus, properet, et si quod parat monstrum, meum sit.* Von dieser „höchsten Aufgipfelung der Hybris" stürzt er unmittelbar herab in den Wahnsinn. So ist hier im HO. *„depone fulmen"* sein letztes Wort: tritt ab! Da plötzlich wird das Gebet unterbrochen.

796—806 entspricht Sophokles 767—771, aber das furchtbare und unerklärliche Geschehen wird uns zunächst bei Seneca an dem schreienden Hercules vorgeführt, und zwar als Wirkung, nicht werden Wesen und Symptome des Giftes demonstriert, sondern das Dunkel bleibt, das über dem Vorgang liegt. Ein zwiefacher Vergleich veranschaulicht das Brüllen: wie ein Stier, in dessen Körper das zweischneidige Opferbeil steckt, flüchtend die Opferhallen von ungeheurem Gebrüll erbeben läßt, oder — ins Weltenweite erhoben — wie ein Blitz vom Himmel niederdonnert, so dringt sein Schrei ins Weltenweite. Es ist kein M e n s c h, der brüllt, auch kein Heros, denn heroische Stärke hat das Brüllen bei

---

[54] *„has messis"* (191) übersetzt Swoboda v. 1181 mit „Früchte", zu denen dann als weiteres Opfer Weihrauch hinzukommt, aber *messis* konkret als die Weihrauchernte = Weihrauch finden wir wieder bei Stat. silv. III, 3, 34.

[55] dazu vgl. P. Friedländer: Vorklassisch u. Nachklassisch S. 38 ff. in: Das Problem des Klassischen u. d. Antike, Acht Vorträge, hersg. von W. Jäger, Leipzig u. Berlin 1931; aus genannter Abhdlg. sind die Zitate entnommen.

Sophokles (787—88 wie bei Ov. met. IX, 165 — alle diese Maße läßt die Hyperbel in den vv. 803—805 hinter sich[56].

Dann das zweite Moment der Wirkung: Hercules weint: Zum ersten Mal! Er, der im HF 1228/9, nachdem er aus dem Wahnsinn erwacht ist und sich als den Verbrecher erkannt hat, von sich selbst sagt: *hic durus malis / lacrimare vultus nescit!*

Bei Sophokles wird das geschildert, was an Herakles geschieht: Schweiß steht plötzlich auf seiner Haut — auch die Erklärung dafür fehlt nicht, die dann Ov. met. IX, 161 getreu übernommen hat —, das Gewand ist wie von der Hand eines Künstlers an jedes Glied angeklebt, dann ein krampfhaftes Zucken, und „dann war es so, als ob ihn das Gift einer tödlichen Schlange auffraß".

806—807. Wie unheimlich und unbegreiflich das Brüllen und Weinen ist, zeigen die Umstehenden: Das Volk glaubt an eine Wiederkehr des Wahnsinns, die Diener wollen fliehen. Außer der affektiven hat dieses Zwischenstück auch eine tektonische Bedeutung, es schafft den Übergang zu Lichas.

808—822. Hercules wütet gegen Lichas. voltus i g n e a t o r q u e n s face: das sind dieselben Augen, die Amphitryon an ihm kurz nach dem Ausbruch des Wahnsinns sah: *quo, nate, vultus h u c et h u c a c r e s refers / a c i e q u e f a l s u m t u r b i d a c a e l u m vides?* (HF 953/54). Hier ist Lichas das Objekt: mit zitternder Hand hat er den Altar umklammert und stirbt fast vor Angst bei dem Anblick[57], wie das dritte Opfer des wahnsinnigen Hercules sich ganz zu Tode erschreckt: *pavefactus infans i g n e o v u l t u patris / perit ante vulnus, spiritum eripuit timor* (HF 1022/23). Die „sterbende Leiche" faßt Hercules, und indem er auf sie schaut, spricht er mit herculischem Stolz höhnische Verwunderung über seinen „Besieger" aus[58]. Es gibt für ihn kein Überlegen oder Zögern, nur

---

56 Senecas „Äquivalent" als „curious" abzutun, wie es von Jebb im Kommentar zu Soph. Trach. v. 788 geschieht, erklärt nichts.

57 *mortem metu consumpsit:* Er hat den Tod vorweggenommen, d. h. für Hercules nicht mehr einen wirklichen Mord übrig gelassen.

58 Mittel sind Anapher und der Eigenname für das persönliche Pronomen: Ein Zeichen „von stolzem Selbstgefühl, wenn die sprechende Person statt *ego* ihren Eigennamen ausspricht" und somit von sich wie von einer dritten Person spricht (J. Kvičala: Vergil-Studien, Prag 1878, S. 17). Aus Homer, Sophokles, Ovid, Vergil hat K. Beispiele gesammelt, bei Seneca sind gerade in den Hercules-Dramen diese „rhetorischen Kunstmittel" so reichlich angewendet, daß sich eine Sammlung erübrigt. N i c h t s ist jedenfalls für das Verständnis der Dramen geschehen, wenn man sich mit den Worten begnügt: „Ihre Personen reflektieren nicht über ihr Schicksal, sondern über die bekannte Fabel, noch ganz anders als das zuweilen schon bei Euripides geschieht". (J. Geffcken: Der Begriff d. Tragischen i. d. Antike. Vortr. Bibl. Warburg 1927—28, S. 158), und den in kaum einer Seneca-Arbeit fehlenden „unübertrefflichen" Ausspruch Wilamowitzens nachspricht, Senecas Medea habe die Medea des Euripides gelesen. Warum hat man nicht auch in Eur. Her. 581 den sich schon selbst kommentierenden Charakter gesehen? Die einzelnen Stellen verlangen eine jede für sich interpretiert zu werden, dann fällt das Urteil anders aus. — *Medea! — Fiam* (171): n i c h t: ich will die Medea des Euripides werden,

sofortiges Handeln, wie damals sofort der Entschluß gefaßt war, als er Lykos strafte: *cur diem questu tero? mactetur hostia* (HF 633/34); die Frage, ob schuldig oder unschuldig, wird überhaupt nicht berührt. — Sophokles hat die Unschuld für betonenswert gehalten (773/775) und Fragen und Antworten der Tat vorhergehen lassen (772/76), wie auch bei Ov. met IX, 215 Lichas Worte der Entschuldigung stammelt. Bei Sophokles geschieht der Mord in einem besonders gekennzeichneten Moment (v. 777/78) wie auch bei Ov. met. IX, 212, bei Seneca ist es eine von den vielen Arbeiten wie jede andere, besonderer Erregung bedarf es nicht.

Herkulisch ist die Höhe, zu der Lichas hinaufgeworfen wird; *in a s t r a missus . . . n u b e s spargit,* selbst die größten Meister des Bogens können diese Höhe nicht erreichen: *inferius tamen et tela fugient.* Wie immer ist die Vernichtung eine vollständige: Rumpf und Kopf werden getrennt: *f u n u s*[59] *ambobus iacet,* die Leiche liegt auf beiden Stellen, d. h. eine Leiche gibt es überhaupt nicht mehr.

823—836. Hercules wütet gegen sich selbst. Nachdem er an Lichas seine Wut ausgetobt hat, gibt er seinem *furor* eine neue Richtung, jetzt ist er selbst das Ziel: „Beruhigt euch, bleibt stehen, die Situation des Wahnsinns kehrt nicht wieder, dafür aber eine viel schlimmere: diesmal gefällt es mir, gegen mich selbst zu toben". Der Beschluß ist ihm eine innere Freude: das ist Senecas grausamer Hohn! — Mit demselben beißenden Hohn spricht Oedipus: *Tartaro condi i u v a t, / et si quid ultra Tartarum est; tandem l i b e t / quod olim oportet* (Pho 144 ff.) und Eurybates im Bericht: *odia si durant tua / p l a c e t q u e mitti Doricum exitio genus, / quid hos simul perire nobiscum i u v a t, / quibus perimus?* (A 522 ff.) und Kassandra: *i u v a t videre Tartari saevum canem, / avidique regna Ditis!* (A 750 ff.) und der Bote im *Thy: (Atreus) dubitat et saevum scelus i u v a t ordinare* (715 ff.) —

Was bei Ov. met. IX, 164 ff. natürliche Gegenwirkung gegen den Schmerz des Giftes ist, vollzieht hier der vorsätzlich Wütende.

837—841. Der gebrochene Hercules. Etwas ganz Unerwartetes, früher nie Mögliches ist möglich geworden: Menschen halten Hercules zurück, sind ihm jetzt gewachsen. Das Leben verläßt seinen Körper, Nacht bedeckt seine Augen, der sanfte Südwind trägt ihn hinweg: das Bild des schwachen Hercules ist das Letzte.

Der sophokleische Bericht schließt als solcher mit dem v. 806, dann spricht aus dem Boten das Individuum, der Sohn, der im Namen des Vaters die Mutter anklagt und verwünscht. Bei Seneca

---

sondern: Ich werde mich recht eigentlich als die erweisen, die ich in meinem inneren Wesen bin und doch bisher noch nie ganz gewesen bin. *Medea nunc s u m:* sagt sie 910.

[59] So ist überliefert, und *„funus"* ist Stichwort als letztes Moment zum Ausdruck der Vernichtung sowohl im Bericht in den Tr 1109/10 wie in Pha 1105. 1113/14.

ist Hyllos der Typus eines Boten, indifferent, ohne irgendeinen individuellen Zug, nur dazu da, um den Hercules zu vergegenwärtigen, die Anrede „Mutter" im Diverbium ist inhaltlos — bei Sophokles spricht der Sohn, ein Bote voll innerer, durch verwandtschaftliches Blut bedingter Anteilnahme am Geschehen: Er schämt sich, Sohn der Deianeira zu heißen (734 ff.), er betont ausdrücklich: deinen Gatten, meinen Vater, hast du getötet (739), er freut sich, als er den sehnsüchtig gesuchten Vater schließlich gefunden hat (755), er empfindet Mitleid (763) und weint (796) und verflucht endlich die Mutter und erkennt sie nicht mehr an (807 ff., 815 ff.). Alle diese menschlichen Züge hat Seneca ausgelöscht.

III. Teil.

Dialogpartieen.

Nach der Betrachtung der Botenszenen wenden wir uns ausgewählten Dialogpartien zu. Wir wählen 3 Szenen, in denen jeweils bei dem Griechen wie dem Römer der Ausgangs- und Endpunkt gemeinsam, der Weg verschieden ist. So wird die Eigenart Senecas besonders deutlich werden.

1. Hercules Furens 332—523.

Für einen Kritiker, der Seneca nur Worte um der Worte willen machen läßt, müssen die Hercules-Dramen durch die Figur des Hercules geradezu prädestiniert sein, um „absurde Rodomontaden" (Wilam. zu Eur. Her. 1242) herauszuhören; andererseits mußten Tragödien, an denen Shakespeare lernte, was Tragödie sei, früher oder später von selbst zu einer verständnissuchenden Betrachtung herausfordern. Geschehen ist sie zuerst durch O. Edert: Über Senecas Herakles und den Herakles auf dem Oeta. Der dort geäußerten grundsätzlichen Auffassung des römischen Hercules stimme ich zu und hoffe sie durch die Interpretation noch mit weiteren Stützen zu unterbauen. Aufgebaut auf Ederts Erkenntnis hat dann W. H. Friedrich in „Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik" im 3. Kapitel. Durchaus richtig ist jener „Antagonismus von Herkules und Juno" herausgestellt.

Desgleichen ist auch eine „starke Kräfteverschiebung gegenüber der euripideischen Dichtung in dem Verhältnis von Herakles zu Hera nicht zu leugnen[60]. Dagegen halte ich den Gegensatz für konstruiert, wenn Friedrich behauptet: „Bei dem griechischen Dichter ist nicht das gesamte Lebenswerk des Herakles ein einziger Kampf gegen die Feindseligkeiten Heras" (S. 57), denn keine der zitierten Stellen stützt diese These[61].

---

[60] Bei Euripides „thront Hera unangreifbar über ihm . . . bei Seneca durfte sie nicht so überlegen erscheinen, und daß sie es nicht tut, konnte nur dadurch erreicht werden, daß sie uns in ihrer verzweifelten Entschlossenheit vorgeführt wurde. Denn hätte Seneca unserer Phantasie noch Spielraum gelassen, sie uns wegen ihrer Göttlichkeit schlechthin als Macht höherer Ordnung zu denken, so hätten wir nicht mehr das Gefühl eines wirklichen Kampfes, das Überheroentum des Hercules verlöre seinen Sinn und müßte als leerer Schwulst empfunden werden" (S. 60).

[61] Eur. Her. 827 ff. besagt nur, daß, solange Herakles seine Arbeiten noch nicht vollendet hat, Hera nichts gegen ihn ausrichten kann, denn das Schicksal hat ihn bewahrt, und Zeus hat es nicht zugelassen: eben diesen Versuch Heras. Die Eindeutigkeit von 1261 ff. ist nicht wegzudebattieren, und 1266 zeigt in der

W. H. Friedrichs nach der Dissertation erschienener Aufsatz: Euripideisches in der lateinischen Literatur, Hermes 69 (1934), dort 2. Kap.: Euripides' Herakles und die römische Tragödie, darf wohl in seinem letzten Ziel nur den Anspruch einer geistreichen Hypothese erheben, zumal da sein Hauptargument darin besteht, daß die anerkannt künstlerische Gestaltung des HF — „die reife Technik eines wirklichen Theatralikers" (S. 305) — einem Seneca nicht zugetraut werden dürfe.

Eine wirkliche Kommentierung der Hercules-Dramen, wenigstens für einzelne, dem Verdikt: „rhetorischer Schwulst", am meisten ausgesetzte Stellen, finden wir aber erst bei J. Kroll: Gott und Hölle, S. 399 ff., dessen religionshistorische Betrachtung der Herkules-Probleme zugleich als Kommentar heranzuziehen war[62].

Ehe wir die Lykosszene selbst betrachten, schauen wir uns kurz die Situation an, die der Tyrann vorfindet. Bei beiden Dichtern dienen die Reden Amphitryons der Exposition, aber bei Seneca ist Hercules der Mittelpunkt, um den sich alle Expositionsteile konzentrieren[63]; die Aufzählung seiner Taten nimmt den größten Teil der Rede ein, von Hercules aus wird das Unglück gesehen, das Lykos über Athen gebracht hat:

249 *quid ista prosunt? orbe defenso caret.*
sensere terrae pacis auctorem suae
abesse terris[64].

Tat, daß Hera ihn schon von der Wiege an bedroht. Aus Soph. Trach. 1048 erfahren wir, daß weder Hera selbst noch der in ihrem Auftrage handelnde Eurystheus den Helden so empfindlich getroffen hat, wie seine eigene Gattin Deianeira — entsprechend Sen. HF 479: *hoc nulla Iuno, nullus Eurystheus iubet.* (F. meint wohl hier, daß die Feindschaft der Hera und die Arbeiten bei Eurystheus in keinem Zusammenhang von Ursache und Folge ständen). Warum Eur. Her. 1308 angeführt ist, verstehe ich nicht.

62 Für das Grundsätzliche in Krolls Kritik verweise ich auf die Seiten 405. 414. 419. 425. 445. — Dagegen ist die letzte zusammenfassende Abhandlung in der Reihe der „Quellenstudien" von L. Castiglioni: La tragedia di Ercole in Euripide e in Seneca, Riv. Fil. 4 (1926) S. 176—197. 336—362 für das Verständnis der Tragödie so gut wie unfruchtbar, da in dem Konglomerat von Wortgleichungen — nicht Gedankengegenüberstellungen — aufgezeigte Unterschiede mit dem bekannten Urteil: aus rhetorischen Gründen zugedeckt werden; selbst relative Originalität läßt Castiglioni nicht gelten.

63 Diese Beobachtung wird sicherlich Wilamowitz veranlaßt haben, das überlieferte 'mihi' in 'Herculi' zu ändern; dann würde Amphitryon darum bitten, daß den Mühen des Hercules ein Ende gesetzt werde. F. Leo hat eine scharfe Trennung gesehen: 205—208 a ist auf Amphitryon bezogen, das entscheidende Wort: *c l a d i.* Dann aber erschien ihm der Übergang zu schroff, so daß er eine Lücke glaubte annehmen zu müssen, die er mit einer Paraphrase von 1252b/53a ausfüllte. Solche scharfe logische Begrenzung hat Seneca sicherlich nicht erwartet. Bei aller Eindeutigkeit der Stelle *(c l a d i)* zeigen gerade die Worte: *gravibus aerumnis* (HO 1000. 1021. von Deianira gesagt, 1269. 1331. 1374 von Hercules), *mali,* (HF 1251 von Amphitryon HO 1266/67 von Hercules), daß die Mühen des Hercules zugleich Mühen dessen sind, der über sie klagt: *finiat genitor t u u s / opta labores, detur aliquando otium / quiesque f e s s i s.* (HF 924 ff.).

64 terris codd. Ich sehe keinen Grund, die Überlieferung zu ändern: abest terris = extorris est.

274 *tenetque Thebas exul Herculeas Lycus.*

Bei Euripides wurden alle für die Handlung bedeutenden Personen programmmäßig abgehandelt: Amphitryon, Kreon, Megara, Herakles, Lykos; bei Seneca ist die Exposition nicht Selbstzweck, sondern ein beiläufiges Ergebnis aus dem Hymnos auf Hercules.

Völlig verschieden ist das Verhältnis Amphitryons zu Hercules: Amphitryon hat bei Seneca ein unbedingtes Vertrauen: *tenet . . . sed non tenebit. aderit et poenas petet,* für ihn steht fest, daß der bekannte Siegeslauf auch jetzt fortgesetzt wird, noch mehr: *subitusque ad astra emerget:* Hercules wird ein Gott werden. Schon 265 ff. offenbart er diesen Glauben: *haec, quae caelites / recepit et quae fecit et (fas sit loqui) / fortasse faciet . . .* 276 ff. *inveniet viam aut faciet.* Das Vertrauen errät das letzte Ziel des Hercules, das wir Juno bereits befürchten hörten: HF 64 ff. und 74: *quaerit ad superos viam.* In Euripides ist nichts zu finden von dieser bedingungslosen Zuversicht, sondern das Gegenteil: es gibt keinen rettenden Ausweg (54)[65]. Nicht, weil Herakles der Erwartete ist, verspricht er sich von einer Verzögerung Erfolg, sondern weil er weiß, daß dem Schwachen die Zeit helfend zur Seite steht (87): „Der Krankheit Aufschub birgt der Krankheit Heilung" (Wilam. 93); eine allgemeine menschliche Weisheit, die in jedem Falle ihre Gültigkeit hat, bestimmt also seinen Entschluß.

Auch Megara glaubt bei Seneca zunächst an den bewährten Hercules und heißt ihn sich wie früher verhalten, als er das Tempetal öffnete (279—295a). Dann eines jener starken *'sed'*, die für Seneca so bezeichnend sind (HF 275. 1341), plötzlich hält sie ihre Worte für vermessen (295), Zweifel tauchen auf (298), aber noch immer weilt sie in Gedanken bei einem glücklichen Ausgang, wie ihr Gelübde zeigt, noch immer glaubt sie, daß ihr für den Bruder- und Vatermord Genugtuung wird (295—305a). Da geht sie aber schon den nächsten Schritt: der Gedanke, daß es eine größere Macht als Hercules geben könnte, tritt jetzt an sie heran (305b/6), noch einmal erlaubt die Hoffnung wenigstens den Gedanken an die Alternative: *aut . . . aut,* dann ist sie gewichen[66]. In der Tat ein Zeugnis psychologischen Tiefblicks: Glaube und Zweifel ringen miteinander, Megara möchte noch immer ein unglückliches Ende nicht wahr wissen, der Zweifel siegt und wird zur Hoffnungslosigkeit, die dann auch der hoffnungsfrohe Amphitryon ihr nicht nehmen kann (309—328). Euripides hat nichts Vergleichbares, dort sind Megaras Gedanken auf Amphitryon als letzten Rettungsanker gerichtet, Herakles bleibt ganz außerhalb ihres Denkens.

---

[65] 25 freilich übersetzt Wilamowitz nicht genau, denn Amphitryon konstatiert nur die Tatsache: „von dort ist er noch nicht zurück."

[66] *trahe. trahes — tenet . . . sed non tenebit* (274—75). Bereits Friedrich S. 54 hat darauf hingewiesen, daß „die beiden Monologschlüsse deutlich aufeinander abgestimmt sind."

Auf einen Gegensatz von Vertrauen und Hoffnungslosigkeit muß also Lykos treffen!

332—357. Auftrittsmonolog des Lykos: Exposition seines Planes und damit zugleich seines Charakters. Was wir schon aus der Ankündigung erwarten: *saevus ac minas vultu gerens . . . qualis animo, talis incessu . . . aliena sceptra concutiens* (329—331), diese Aufmachung finden wir jetzt in der Selbstvorstellung bestätigt. „Über alle diese Länder bin ich Herr (332—36), aber nicht als feiger Erbe, sondern weil ich sie erworben habe". Er macht kein Hehl daraus, nicht altem Adel entstammt zu sein, sondern er wertet diesen Mangel noch obendrein als Beweis für die Größe seines Verdienstes aus: *qui genus iactat suum, aliena laudat* (340/41). Aber kaum hat er seine eigene Leistung der nicht selbst verdienten Ehre des Adels gegenübergestellt, mit seiner Heldentugend geprahlt, da empfindet er auch schon seine Schwäche und blickt scheelen Auges nach der Macht und Sicherheit, die ihm eine Verbindung mit adligem Blut geben würde. Megara will er einen Antrag machen, von dem er sich sogar Erfolg verspricht. Von ihrem Verhalten will er das Geschick des königlichen Hauses abhängig machen (350/51).

Ein Blick auf Euripides genügt, um das Neue zu erkennen: das Werbemotiv. Bei Euripides stand die Vernichtung des Heraklesgeschlechtes für Lykos bereits fest, als er seine Rede an Amphitryon beginnt; auch Amphitryon selbst ist durchaus unterrichtet: Lykos will sich keine Rächer aufziehen (38—43). Sein Auftreten (140 ff.) ist allein dadurch begründet, daß er seine schon vorgefaßte Absicht ankündigen will, nämlich alle auf dem Altar zu verbrennen. Alles was bis v. 240 geredet wird, ist in der Tat ein verselbständigtes Glied des Ganzen, wodurch sich der Dichter die Gelegenheit zu einem jener beliebten Redeagone[67] schafft, für den er „dem rhetorischen das dramatische Interesse geopfert hat" (Wilam. Eur. Her. II² S. 38, dazu s. ebd. Anm. 1 II² S. 61 und I² S. 119).

Seneca will durch das Werbemotiv mittelbar und die Ablehnung unmittelbar das Schicksal des herculischen Hauses sich vor unseren Augen vollziehen lassen: eine Funktion ist also die tektonisch-dramatische; das betone ich auch gegen O. Edert S. 9 Anm. 1. Daß zugleich gerade dadurch eine höchst wirkungsvolle Kontrastszene geschaffen wurde, „eine Situation, wo Megara dem Tyrannen so recht Haß und Verachtung zeigen konnte" (O. Herzog, RhM 77 (1928) S. 88), ist nichts destoweniger nicht zu verkennen, ein Streit um causa und accidens ist freilich müßig[68].

---

67 Wo gibt es bei dem „Rhetor" Seneca Debatten über den Wert des Bogenschützen gegenüber dem Hopliten?

68 Ob Seneca eine analoge Szene zwischen Polyphontes und Merope in Euripides Kresphontes zu der Einführung des Werbemotivs angeregt hat, wie Wilamowitz vermutet (Eur. Her. I² S. 161 Anm. 75) — da er ebenso wie W. H. Friedrich Seneca nichts Eigenes zutrauen möchte —, läßt sich weder begründen noch widerlegen. Weit wichtiger ist die Frage, was er durch die Einführung er-

358—359a sind nur Überleitung zum Dialog.

359b—371 Der Antrag des Lykos. Mit den ausgesuchtesten Liebenswürdigkeiten und mit Worten, von denen aus jedem einzelnen die Besorgnis um das Wohl der Menschheit spricht, beginnt er seine Werbung, um schließlich ihr die Hand zum Herzensbund entgegenzustrecken: *sociemus animis.*

372—396 Die Antwort Megaras. Es ist, als ob gewaltsam bis dahin zusammengehaltene Energien jetzt zur Explosion kommen und sich in Adynata ihren Ausweg suchen. — Mit derselben Schärfe verwahrt sich Hippolytos gegen die Versuchungen der Amme (Pha 568—73), so entsetzt ist Thyest, als er den Bruder in seine Netze sich verstricken sieht (Thy 476—82), mit derselben Entschiedenheit will Deïanira nie den Tag erleben, an dem Thessaliens Frauen sie verstoßen sehen (HO 335—38)[69]. — Lykos und zugleich sich selbst hält sie den Mord an dem Vater und den Brüdern vor und kommt zu der bitteren Feststellung: *quid ultra est?* Alles ist ihr genommen, nur eins nicht: *odium tui;* und dieser Haß ist ihr t e u e r: eine grausige Paradoxie, sogar teurer als das, was bisher ihr das Liebste war! Daß sie ihn mit aller Welt teilt, wäre für den Durchschnittsmenschen wünschenswerte Bestätigung, für einen Menschen des Seneca ist es umgekehrt: *doleo: pars quota ex illo mea est?* (383) Jetzt fordert sie Lykos noch obendrein zum Hochmut auf: alle Greuelschicksale Thebens — viermalige Anapher, „die uns am häufigsten bei den reinen Affektwörtern, den Frage- und Ausrufspartikeln begegnet" (Havers a.a.O. S. 160): *quid . . . quid . . . quid . . . quid . . . quin* — werden zusammengeballt und als die *solita fata* mit der unbedingten Zuversicht: *te manent . . . te vocent* ihm entgegengetürmt.

397—413 Der zweite Versuch des Lykos. Verletzende Unverschämtheit, die sich den Anschein des Großmuts gibt — ich habe es ja gar nicht nötig, mich zu verteidigen —, die hinterlistigen Mord noch zu rechtfertigen sich erdreistet — wenn das Schwert wütet, gibt es keine Schranken; nach dem Ausgang, nicht nach dem Anlaß ist im Krieg zu fragen —, Unverschämtheit, die einen Schlußstrich unter Vergangenes gezogen wissen will — nicht ohne erkennen zu lassen, wer hier Sieger, wer Besiegter ist —, die ausdrückliche Anerkennung über die Beherztheit ausspricht, mit der Megara den Sturz des Hauses erträgt, die deshalb ihr nicht kniefällige Anbetung

---

r e i c h t hat. — Auf eine Interpretation, die über die Grenzen des Kunstwerkes hinausgeht und versteckte Kritik an dem Thronräuber Nero heraushört, kann hier nicht eingegangen werden; erforderlich ist sie durchaus n i c h t. Wenn wir in Shakespeares Richard III. den Herzog von Gloster am Sarge des von ihm gemordeten Königs Heinrich um Lady Anna, die Prinzessin von Wales, die durch ihn Witwe geworden ist, werben sehen und die Worte sprechen hören: *Ward je in solcher Laune ein Weib gefreit,* so werden wir in der Tat an Senecas Megara erinnert. Ausführung und Ziel freilich sind völlig verschieden.

[69] Weitere Stellen aus Senecas Tragödien sind gesammelt von J. Demling: De poetarum Latinorum ἐκ τοῦ ἀδυνάτου comparationibus, Prog. Würzburg 1897/98,

des Herrschers zumuten will, sie vielmehr als Gattin eines Herrschers würdigt: *sociemus toros* — das ist der Charakter des Mannes, den der Dichter um Megara werben läßt. *es rege coniunx digna: sociemus toros* (413): sind die letzten Worte, es ist ein Schritt weiter als: *sociemus animis* (370), jetzt verlangt er nicht mehr nach einem Freundschafts-, sondern nach einem Ehebunde.

414—438 Der wiedergewonnene Glaube Megaras an Hercules, die Zurückweisung aller Erschütterungsversuche. Die Unverschämtheit seiner Worte läßt sie, die keine Angst kannte, erzittern: *gelidus per artus vadit exanguis tremor* — und läßt zugleich in ihr die Kraft erwachsen, in der Treue jetzt bis zur äußersten Konsequenz zu gehen. Ihrem Feinde gegenüber findet sie den Glauben an Hercules wieder, den sie vor Amphitryon verloren hatte. Schon die erste höhnische Frage, mit der die Stichomythie beginnt (422), trifft gegen den Willen des Fragenden genau den Glauben Megaras — darum eröffnet sie das scharfe Kampfgespräch. Dagegen ist die ähnliche Frage bei Eur. 145 weit schwächer, schon in der Formulierung, und ist inmitten einer langen Rede nur das eine Argument des Lykos, der obendrein seine Worte an Amphitryon und Megara zugleich richtet.

Auch in 434/35 finden wir ein euripideisches Motiv (151—64) wieder; dort ist es als zweites Argument dafür, daß das allzugroße Klagen Amphitryons und Megaras unberechtigt ist, ausführlich exponiert: nur gegen wilde Tiere ist er tapfer; muß man davor Respekt haben? Zum Kampf gegen Menschen hat er sich noch nie gestellt — und dann von Amphitryon wie vor Gericht durch Zeugenaussagen (Wilam. Eur. Her. II² S. 46) widerlegt (171—187). Bei Seneca ist es in einen Vers zusammengefaßt, der die virtus des Helden in Frage stellt. Mit einem Vers wird der Angriff zurückgewiesen, in dem der Sieg über die Tiere zugleich zur Überlegenheit über alle Menschen (*quae cuncti pavent*) gestempelt wird und damit zum Inbegriff von virtus überhaupt.

v. 438 gibt das Stichwort für den nächsten Abschnitt.

439—489a Das Bild des Hercules, das Megaras Glaube im Kampf gegen Lykos Angriffe widergespiegelt hat, wird jetzt durch die Verteidigung seiner göttlichen Abkunft von Seiten Amphitryons fortgesetzt. Der Dichter konnte es selbst wohl kaum deutlicher machen, daß sein Hercules ein anderer ist als der Herakles des Euripides, wenn er das, was bei Euripides' Amphitryon abgelehnt wird, nämlich die Mitvaterschaft des Zeus (170) — nur diese bestreitet überhaupt Lykos (148/49. 339 ff.) — zum Thema eines langen Streites werden läßt[70]. Für Senecas Amphitryon steht fest,

---

[70] Bereits O. Edert S. 17 bemerkt, „daß man den ganzen Euripides Herakles durchsuchen kann, ohne eine einzige bestimmte Äußerung über den Gott Herakles zu finden"; diesen Gedanken hat dann weiterverfolgt J. Kroll a.a.O. S. 399 ff. F. Leo, dem dieser Gegensatz auch schon bewußt geworden ist, wie ja die aus Euripides zitierten Stellen zeigen (Observ. critic. 162/63), hat freilich für

daß hinter allen Taten des Hercules zum Schutz der Menschen wie auch der Götter[71] Juppiter gesehen werden muß, und der Haß der Juno ist der stärkste Beweis, in dem Amphitryons Rede gipfelt. Im Kampfgespräch wird dann diese These verteidigt. Amphitryon sieht Hercules überall mit den Göttern schicksalsverbunden: auch andere Götter entstammen der Verbindung von Erde und Himmel, gedient hat auch Apollo, ist wie er umhergeirrt, hat Untiere besiegt, Gefahren schon im Kindesalter sind Bacchus und sogar Juppiter ausgesetzt gewesen: sollicita tanti pretia natales habent semperque magno constitit nasci deum (462). Selbst die Freuden des Lebens — Lykos nennt sie Schwächen, die den Helden verleugnen — hat er mit einem Gott, mit Dionysos, gemein. Als Lykos seinen letzten Trumpf ausgespielt hat und Gewalttat an Eurytos' Töchtern dem Hercules anhängt, eine Tat, die er doch schwerlich als göttlichen Ursprungs angeben könne, sondern als seine eigene, da läßt Seneca den Amphitryon mit ironischer Wendung (480) zu den Heldentaten des Hercules zurückkehren: zu seinen Parerga nämlich, die nicht wie die Erga Auftrag des Eurystheus gewesen sind, sondern freiwillig übernommen: ein solches Parergon wirst auch du sein, und zwar mit noch vielmehr Berechtigung: *qui tamen nullo stupro / laesere thalamos* (488b/89). Damit ist das Werbemotiv wieder aufgenommen.

489b—494 Der letzte Versuch des Lykos. Jetzt erkennt er plötzlich stillschweigend Juppiter als Vater an, aber nur um damit eine neue Waffe zu haben und Amphitryon als Kuppler hinzustellen: Was dem Juppiter recht ist, ist auch dem König Lykos billig. Dem Juppiter hast du, einem König wirst du e i n e Gattin geben; und wenn d u Lehrmeister bist, wird die Schwiegertochter das als nichts Neues lernen, dem Besseren zu folgen, wenn sogar der Mann es gut heißt (hier Amphitryon als Kuppler, der Megara verkuppelt — mitklingt jener Amphitryon, der in den Ehebruch Juppiter-Alkmene eingewilligt hat: so stellt es Lykos dar)[72]. Wenn auch das Kuppeln sie nicht zur Hochzeit bewegen wird, dann wird Vergewaltigung es schaffen.

495—500 Das ist für Megara der Höhepunkt: Gehäufte Anrufungen symbolisieren die Intensität des Affekts. Die toten Königsgespenster Thebens sollen jetzt unsern Ehebund (den sie in diesem Augenblick schon vollzogen wissen will), d. h. mein *f a t u m* einordnen in die Reihe der *solita fata* — wie sie Lykos angekündigt hatte, daß die *solita fata regni nostri* ihn erwarten und rufen (396). Mein H a n d e l n sollen die Danaiden bestimmen: Ich will einrücken

das Verständnis des Unterschiedes nur ablehnende Kritik übrig: *Amphitryonis personam . . . g l o r i a b u n d u m facit* v. 264: . . . *et, quod nimis p u t i d u m est, Herculis originem a Lyci invidia defendentem* v. 440: . . . *et non minus p u d e n d e* 1247: . . . (Senecae Hercule) *qui originem suam ad n a u s e a m usque in ore gerit.*

71 Bei Euripides ist die Teilnahme am Gigantenkampf eines der göttlichen Zeugnisse für die T a p f e r k e i t des Herakles (177—180), bei Seneca ist das Streiten für die Götter als Unterstützen der V e r w a n d t e n gesehen.

72 Von Hercules ist hier überhaupt nicht die Rede, den aber Leos Konjektur als Subjekt wissen will *(dabit* Leo II, 375).

in ihre Zahl und damit in ein schon vorgegebenes Schicksal, *nunc nunc . . . adeste.* Ihr letztes Wort: *explebo nefas,* jetzt hat sie ihm nichts mehr zu sagen.

501—515 Die Werbung ist endgültig abgeschlagen, die Folge ist der Vernichtungsbefehl: auf diese Weise hat Seneca eine Motivierung der Vernichtung entstehen lassen. Der äußere Vorgang, das Aufschichten des Scheiterhaufens, stammt aus Eur. 240—246. Auch die letzte Bitte Amphitryons kehrt wieder ,freilich modifiziert: bei Euripides schließt Amphitryon Megara in die Bitte ein, beide wollen nicht die Kinder überleben, die Bitte wird gewährt (321 ff. 332). Bei Seneca weist Lykos mit teuflischer Bosheit (511—13) die Bitte zurück, die Amphitryon als Vater an ihn gerichtet hat (denn nur als Vater um Rücksicht auf die Blutsverwandtschaft zu bitten, gestattet ihm sein Stolz).

Hat Lykos eben noch seine wahre Gesinnung offenbart, geht er anschließend zu einem versprochenen Opfer für seinen Ahnherrn[73]. Charakterzeichnung und dramatische Absicht hat Seneca verbunden, bei Euripides war ein besonderes Motiv, die Vorbereitung auf einen würdigen Tod (284 ff., 327 ff.), geschaffen worden, damit Herakles den Lykos im Innern des Hauses antrifft und erschlägt.

516—523 Gebet und Erhörung Amphitryons. Auch in der höchsten Not hat Amphitryon die Hoffnung noch nicht verloren, ja er hat zu Juppiter und den Göttern weniger Hoffnung als zu Hercules selbst: *quid deos frustra precor? / ubicumque es, audi, nate.* Ganz anders Amphitryon bei Euripides. In völliger Verzweiflung und Resignation beschuldigt er Zeus der Undankbarkeit (339—47). In dieser Stimmung geht er ab ins Haus und in derselben hören wir ihn später wieder (501): „Allein, ich hab dich schon so oft gerufen, es ist verlorne Müh'." (Wilam.)

Bei Seneca wird Amphitryon's Zutrauen zu Hercules erhört. Die Tempel schwanken, die Erde erdröhnt[74], „Erscheinungen, durch die sich die Epiphanie einer Gottheit kundtut"[75]. Nichts weiter ist herauszulesen aus den Versen; kein subjektives Empfinden, wie Edert S. 16 versteht, sondern das untrügliche Zeichen der Erhörung wie im HO 1128—30.

---

[73] Zweifellos ist Lykos eine von Euripides geschaffene Gestalt, die Seneca übernommen hat, aber gerade die Erwähnung des Meerbeherrschers weist auf den Ursprung dieses Lykos zurück, nämlich auf jenen echten Thebaner Lykos (Eur. Her. 26), dessen Vater Hyrieus Sohn des Poseidon und der Atlantide Alkyone ist (vgl. RE. III, 2 Sp. 2394 Gunning).

[74] Daß v. 522 nicht zu streichen ist, ist einmal durch Friedrich S. 48 aus senecaischem Sprachgebrauch heraus bewiesen, sodann auch, unabhängig davon, von J. Kroll a.a.O. S. 406 Anm. 2 mit Recht gefordert: „der Vers ist ganz unverdächtig; mit *mugit solum* bildet der *infernus fragor* einen festen Motivkomplex. — Auf Lindskogs Tilgung der Verse 520—23 (Stud. z. ant. Darma II, 41) braucht, abgesehen von Leos Widerlegung in: Die Composition der Chorlieder Senecas RhM. 52 (1897) S. 511 Anm. 1) nach Regenbogens Erkenntnis der „statischen Teile in Senecas Dramenkörper" nicht eingegangen zu werden.

[75] Kroll a.a.O. S. 406, dazu vgl. 407 Anm. 1.

2. Hercules Furens 1138—1344.

Hercules erwacht aus dem Wahnsinn.

1138—1143a In welcher Weltgegend (*mundi plaga*) bin ich? Im Osten, Norden, Westen? So fragt Hercules, der in allen Zonen der Erde sich aufgehalten: *qua Sol reducens quaque deponens diem binos propinqua tinguit Aethiopas face* (HF 37 ff.), *(qui) intravit Scythiae multivagas domos* (HF 533), dessen Ruhm besingen *utrumque Phoebi litus et Scythiae genus et omnis ardens ora quam torret dies* (HO 1699 ff.), *cuius extremus dies primusque laudes novit et caelo tenus erecta terras fama suppositas habet* (HO 315 ff.), der Frieden gebracht: *quacumque Nereus porrigi terras vetat* HO 4), *(quem) sensit ursae frigidum Scythicae genus Indusque Phoebo subditus, cancro Libys* (HO 40ff.). Die Fragen sind also keine leeren Worte, sondern durch das Wesen des Fragenden bedingt[76]. certe redimus: das erste Sichere: aus dem Hades bin ich zurück, irgendwo auf der Erde bin ich wieder.

1143b—1146 Jetzt sieht er ein zusammengestürztes Haus[77] und blutige Leichen, aber wirkliche Leichen zu sehen, mag er nicht glauben: Mir müssen noch die Schattenbilder der Unterwelt vor Augen schweben.

1147—1148 Ein neues Moment: Schon kommen ihm trübe Ahnungen, er schämt sich es zu gestehen: *paveo*. Hercules zagt: Verständlich, daß er sich schämt.

1149—1150a Er schaut sich um nach Menschen, fragt nach dem Vater, dann nach der Gattin, die so stolz auf ihre Kinder ist — eine tiefe tragische Ironie liegt darin, und zugleich zeigt die Frage, daß er die Leichen noch nicht erkannt hat. — Er findet keinen.

1150b—1155 Jetzt sieht er sich selbst an: das Löwenfell fehlt, das mein Schutz und meine Schlafstätte war — geschlafen zu haben glaubt er also —. Wo sind meine Pfeile und der Bogen? Wer hat nicht Angst vor mir gehabt, selbst wenn ich schlief? —

1156—1159a In die Aufklärung wird ein zweites Motiv hineingeflochten: die Herausforderung seines Besiegers. Hercules fordert Hercules — das ist eine Schöpfung Senecas! Darin liegt die Ironie und Paradoxie des Motivs, daß der Gegner für den Hörer schon als Hercules selbst sichtbar wird, nur Hercules weiß es noch nicht. — Es muß ein zweiter Jupitersohn sein, nein, er muß noch stärker sein: *nox longior quam nostra:* so empfindet Hercules selbst.

---

[76] Wenn wir den v. 1138 im HO 1797 wiederfinden, ist er dort nicht weniger berechtigt: die Mutter des Hercules sucht in der Welt einen Platz, der sie aufnehmen wird, aber sie ist keine gewöhnliche Flüchtige, sondern Alkmene: *ubique per te nota* (1799).

[77] 1143 *prostrata domo:* codd.; B. Schmidts Konjektur (Observ. critic. S. 25) *prostrata ad domum* ist abzulehnen, denn es ist nicht nur das Tor aufgebrochen, sondern auch der Giebel des Hauses eingestürzt (HF 1000 *culmen inpulsum labet),* vgl. auch Eur. Her. 1004. 1006—1008. 1096. 1142. Nach Schmidts Konjektur würde Hercules Leichen sehen, aber das eingestürzte Haus überhaupt nicht.

1159b—1168a Die nächste Stufe des Erkennens. Wieder fällt sein Blick auf die am Boden liegenden Leichen, in denen er jetzt s e i n e Kinder und Gattin erkennt. Sofort fahnden seine Gedanken nach dem Täter. Das kann nur ein Lykos gewesen sein, aber was ist das für ein Lykos: *Hercule reverso?* Wir hören die Paradoxie, denn der Lykos ist tot, der Gattin und Kinder mit dem Tode bedroht hat, als ich abwesend war. Aus der Frage: *quis . . .* erhebt sich die Forderung *indica*. An ganz Griechenland wendet sich der panhellenische Held um Hilfe, Und wie er alle fragt, so droht er, alle als seine Feinde anzusehen, die ihm den Feind nicht zeigen.

1168b—1173a. Von dem Angriff auf die *omnes* wendet er sich jetzt gegen den einen, da ihm niemand den Mörder anzeigt, soll er sich selbst zeigen. Wie das Erkennungsmotiv, so hat auch das Kampfmotiv eine neue Stufe erstiegen: er fordert nicht mehr den Räuber seiner Waffen, sondern den Mörder seiner Gattin und Kinder. Komm hervor, wenn du Rache nehmen willst an dem *vindex terrarum*, einen waffenlosen Gegner wirst du antreffen, ja mit m e i n e n e i g e n e n Waffen magst du mit mir kämpfen. Es ist in der Tat ein Kampf ohne oder mit ganz anderen Waffen, der hier ausgefochten werden wird.

1173b—1186a. Ein neuer Schritt des Erkennens, jetzt sieht er zuerst Menschen: Amphitryon und Theseus. Er redet sie an, aber beide bleiben stumm, haben ihr Gesicht verhüllt und weinen. Was es hier geben soll, wessen man sich schämen müßte, versteht Hercules nicht. Seine Gedanken fahnden jetzt in Argos und unter dem Gefolge des Lykos nach dem Mörder. Jetzt hat er einen bestimmten Menschen, den er feierlichst beschwört: denke an den Ruhm meiner Taten, denke daran, daß dein Wille mir stets willfährig gewesen ist[78]. Er blickt auf sein Schicksal und das seines Hauses: *quis f u d i t domum?* So fragt Hercules, *cuius dextra f u s u m est, quodcumque tellus infesta genuit* (HO 28), *qui monstra f u d i t, quae nullus rex imperavit* (HO 61). — *cui praeda i a c u i:* es ist derselbe, dem alles auf der Welt als Beute zu Füßen gelegen hat: *perfidi reges i a c e n t, saevi tyranni* (HO 5) . . . *his tot ferae, tot scelera, tot reges i a c e n t* (HO 1241) . . . *his i a c e n t Stymphalides / et quicquid aliud eminus vici malum* (HO 1650/51) . . . *stabula cum regno i a c e n t* (HO 1819) . . . *quisquis comes / fuerat tyranni i a c u i t* (HF 896/97).

1186b—1191. Ein kurzes Dialogstück, in dem die Partner in ihrem Wesen konfrontiert werden; *inultus . . . toleravit mala:* das sind die charakteristischen Worte auf der einen Seite. Auf Rache zu verzichten, ist undenkbar, ganz und gar für einen Hercules *(ego)*, selbst ein gewöhnlicher Sterblicher *(quisquam)* hat nie solch ein Verbrechen ruhig hingenommen. Auf der anderen Seite: *tacita . . . obfuit maiora timuit.* In Stillschweigen wünscht Amphitryon

[78] *numen* als Wille eines gebietenden M e n s c h e n nur hier in Senecas Tragödien, sonst gleich göttlichem Willen: Pha 949; A 353; Tro 28; M 56; *tui numinis nomen* hat seine Entsprechung HF 1246 *per ius nominis utrumque nostri.*

das Unglück zu hüllen, nicht weiter nachzuforschen, um größeres Unheil zu vermeiden. Er erreicht damit das Gegenteil und weist ungewollt Hercules den Weg: *maiora . . . cladis tuae pars quota?* Die Worte müssen ihn noch gespannter machen.

1192—1200a. Die Entdeckung. Die Hände streckt er jetzt wie ein Schutzflehender nach dem Vater aus. Da plötzlich: Amphitryon weicht seinen Händen aus. Das Ausweichen läßt ihn ahnen: hier schlummert ein Verbrechen. Er sieht auf seine Hände, denn davor ist Amphitryon zurückgewichen, und bemerkt Blut. Sein nächster Blick fällt auf die Erde: eine begreifliche Gedankenassoziation, die Leichen hat er schon vorher gesehen, jetzt sieht er Blut an seinen Händen, damit ist die Folgerung schon gegeben. Er sieht einen bluttriefenden Pfeil, den er sofort als den seinen erkennt. Jetzt ist bis zur völligen Klarheit nur noch ein kleiner Schritt. Eine Kombination, die herculische Gesinnung anstellt, führt zum Ziel: es sind meine Pfeile, kein anderer kann sie abschießen, also bin ich der Mörder? — Das Schweigen des Amphitryon und Theseus macht ihn sicher: *nostrum est.*

Im Monolog vollzieht sich also vorwiegend das Erkennen, und dennoch ist das kurze Dialogstück *(maiora)* der eigentliche Kontakt zwischen Dunkel und Licht, denn gerade Amphitryons Bemühen, Dunkel über dem Unglück liegen zu lassen, veranlaßt Hercules zu dem entscheidenden Emporheben der Hände.

Seneca eigen ist das Motiv des kämpferischen Hercules, der sofort den Räuber zum Kampf ruft (1156) ff.), den Mörder herausfordert (1168b ff.) und sich den Vergeltungswillen nicht durch den Vater schwächen läßt. Das Zurückweisen der Zumutung, ein Hercules soll ungerächt bleiben, veranlaßt erst Amphitryon zu dem ersten Schritt, der zum Schließen des Kontakts führt, zu jenem: *maiora.* Und das letzte Schlußglied in der Kette der Erkennungsmomente entstammt herculischer Gesinnung.

Auch bei Euripides sehen wir Stufen des Erkennens, das sich hier freilich fast ausschließlich im Dialog mit Amphitryon vollzieht, aber nichts von einem kämpferischen Herakles. Als Amphitryon zum zweiten Male Herakles antwortet, daß er wahnsinnig gewesen ist, ist das erste ein angstvoller Schrei: παπαῖ (1120). Als von Hera gesprochen wird und Amphitryon ihn sich in sein Unglück einhüllen heißt, um nicht erkannt zu werden, hören wir wieder einen verzweifelten Schrei: ἀπωλόμεσθα (1130, vgl. Eur. Med. 78 u. ähnl. 277). Als er erfährt, daß auch seine Gattin von ihm erschlagen ist, hören wir wieder ein angstvolles: αἰαῖ (1140): so entlädt sich also eine ganze Wetterwolke auf mich. Und als er alles weiß, ist das erste ein Wehklagen: οἴμοι. Von einer Kraft, die auch in der Verzweiflung noch zu einem Angriff stark genug ist, ist keine Spur, passive Verzweiflung hat sein Wesen völlig eingenommen, es wurde ein anderer Herakles als der καλλίνικος zur Entdeckung geführt, und völlig verschieden ist auch die Reaktion auf die Entdeckung.

1200b—1226a. Nichts als Strafe will der Hercules Senecas. Wie sehr er darauf brennt, wird so recht durch die gänzlich überhörten Worte Amphitryons (1200b—1201) deutlich. Ob schuldig oder unschuldig, das zu bedenken, gibt es für ihn überhaupt nicht, für ihn steht fest, daß er schuldig ist, und deswegen gibt es für ihn nur das eine: Vergeltung.

1202 *nunc parte ab omni, genitor, iratus tona, / oblite nostri vindica sera manu saltem nepotes. stelliger mundus sonet.* Wir vergleichen damit M 531 ff. *nunc summe toto Juppiter caelo tona, / intende dextram, vindices flammas para / omnemque ruptis nubibus mundum quate.* Pha 671 ff. *quando saeva fulmen emittes manu* (673) . . . *omnis impulsus ruat / aether* (674/75) . . . *versa retro sidera obliquos agant retorta cursus* (676/77) . . . *trisulca mundus ardescit face? / in me tona* (681/82). Thy 1077 ff. *omni parte violentum intona* (1080) . . . *vindica amissum diem, iaculare flammas, lumen ereptum polo / fulminibus exple* (1085 ff.): das sind Strafen, die man bei Seneca, wenn man sich schuldig erklärt, auf sich herabwünscht. Sie sind zweifellos konventionelle Motive, die für den einen die ganze Welt in Bewegung setzen und zu denen hier noch besondere herculische Strafen hinzukommen: die Strafe des Prometheus für den Befreier des Prometheus, das Symplegadentor. — Das ist der ungeheuerliche herculische Anspruch, der selbst in der Strafe mythisch Ungeheuerliches auf sich sammeln will — und zuletzt der Scheiterhaufen, d. h. der Selbstmord. Eine Art grimmigen Hohns spricht aus den Fragen: *cur Promethei vacant scopuli? vacat cur . . .*, so spricht die Amme zur Phaedra 174: *cur monstra cessant? aula cur fratris vacat?* und im Thy 57: *dextra cur patrui vacat?* — Der Selbstmord ist das Richtige: *sic, sic agendum est,* wie Deianira nach der Botschaft von den Todesqualen ihres Gatten: *sic, sic agendum est* (HO 846). — *Inferis reddam Herculem:* in drei Worten ist die Entscheidung ausgesprochen, das Ich des Subjekts ist geschieden von dem Objekt Hercules, es vollzieht an Hercules etwas, es ist der Unterwelt als gleich mächtiger Partner des Handelns gegenüberstellt. — 1219—1221a sind Worte Amphitryons zu Theseus oder zu niemandem, den Hercules wagt er noch nicht anzureden. — Nach v. 1218 sind die Gedanken des Hercules in der Unterwelt: in den untersten Hades, den weder der Kerberos noch ich kenne, gehöre ich, dorthin will ich gehn und bleiben -- also noch eine Steigerung des früheren Ganges — da plötzlich: aus dem äußersten Paroxismus wird er zurückgerufen, als sein Blick auf die Kinder fällt.

1226b—1229a. Bei dem Anblick der gemordeten Kinder wird er weich und denkt an Tränen, aber: würdig kann sie niemand beweinen, ich überhaupt nicht einmal. Dieser Gedanke beseitigt sofort wieder die Regungen des Gefühls: Tränen kann ich euch nicht geben, aber Vernichtung. Bei Euripides 1354 ff. weint er,

dieses einzige Mal, bei Seneca in ausdrücklichem Gegensatz nicht einmal dieses einzige Mal.

1229b—1236. Er fordert die Waffen, das ist die erste Stufe der Vernichtung: die Waffen als die Übeltäter sollen Strafe zahlen. Die zweite Stufe sind die *manus novercales,* wie er sie im Gedanken an Juno nennt.

1237—1241. Zweifacher Versuch Amphitryons:

1. sucht er zu entschuldigen: *error*
2. den Hercules in ihm aufzurufen, und zwar jenen Hercules, der Lasten zu ertragen gewohnt ist.

Das erste Argument wird durch die Riesenhaftigkeit zurückgewiesen, das zweite durch den Hinweis, daß durch den *furor* nicht der *pudor* ausgetrieben, daß nicht an Stelle des *pudor* die *impudentia* getreten ist, die allen Völkern[79] den Anblick des Hercules gewähren würde und alle veranlassen müßte, ihm aus dem Wege zu gehen, nicht nur wie bei Euripides 1155 ff. 1199 ff. den Theseus[80], den Chor und die Leichen.

1242—1244 Zum zweiten Male fordert er die Waffen, der *pudor* läßt ihn erneut rufen: *arma, arma . .. .,* ob ich nun wieder bei Verstand bin oder noch weiter rase: *mortis inveniam viam.* Jetzt wird deutlich ausgesprochen, was er mit den Waffen will. Mit derselben Entschlossenheit und Bedingungslosigkeit erklärt er später den Weg zum Himmel zu finden: *nec peto, ut monstres iter; / permitte tantum, genitor: inveniam viam* (HO 32/33).

1246—1264. Den Versuch, Hercules durch Aufklärung des Sachverhalts *(error)* und durch den Appell an herkulisches Wesen *(perferre)* vom Selbstmord zurückzuhalten, muß Amphitryon nach der neuen stürmischen Forderung als gescheitert ansehen. Jetzt appelliert er an die *sancta generis sacra:* denke daran, daß die Opfer deiner gens (sacra gentilicia) gesichert bleiben müssen, verhindere, daß mit deinem Tod unsere *gens* ausstirbt[81], denke an das *ius nominis utrumque nostri, sive me altorem vocas seu tu parentem,* d. h. an das heilige Rechtsverhältnis, das mit dem Namen Vater wie

---

79 Hercules als Soter und Vindex aller Völker, zwei unzertrennbare Begriffe bei Seneca, auf die ausführlich zuletzt J. Kroll (vor ihm schon O. Edert) eingegangen ist a.a.O. S. 400 Anm. 3, 401 Anm. 1; besonders instruktiv sind Stellen im HO *perdidi in solo Hercule et ipsa populos* (854), *totus orbis ... hinc et hinc populi (1017), vindicem vestrum malis eripite, populi* (1334), *tuas laudes populi quiescant* (1586), *notas populis pharetras* (1605), *centum populi bracchia pulsent* (1876, dazu vgl. 277).

80 vor dem er im Himmel und auf Erden keinen Ort findet, der ihn verbirgt: so verstehe ich Eur. 1157/58.

81 Ein *color Romanus;* wie sehr gerade die Römer bemüht waren, das Erlöschen der sakralen Verpflichtungen der einzelnen *gens* zu verhindern, dafür ein deutliches Beispiel Ter. And. 540/41 *perque unicam gnatam tuam et gnatum meum, / quoius tibi potestas summa servanti datur,* (Grundsätzliches dazu bei Wissowa, Rel. u. Kult. d. Römer[2], S. 40 und Marquardt, Röm. Staatsverwaltung III S. 131. 306 Anm. 5).

Adoptivvater verbunden ist[82]; denke an das greise Haupt (vgl. Pha 246; HO 925) des altersschwachen Vaters, der bisher keine Frucht von den Heldentaten davongetragen, sondern nur in Angst geschwebt hat.

Hercules geht überhaupt nicht darauf ein, denkt nur an sich und die Unmöglichkeit, sein Leben fortzusetzen: ich habe schon alle Güter verloren: *mentem arma famam coniugem gnatos manus* (die für Taten unbrauchbar geworden sind), selbst den *furor* — dieser Reihe echter Güter paradox als ein letztes Gut angereiht —, insofern, als ihm, wenn er wahnsinnig geblieben wäre, Schmach und Schande erspart geblieben wären. — Noch einmal bittet er ihn, Rücksicht auf den Vater zu nehmen, nachdem Hercules erklärt hat, daß das einzige Heilmittel der Tod sei; er spricht deutlich aus, was sein Selbstmord bedeute: *perimes parentem.* — Das will Hercules nicht. — Wir behalten diesen Vers im Auge und bedenken schon hier, was ihn später vom Selbstmord zurückhält, hier entkräftigt er völlig das Argument des Vaters, so gründlich, daß Amphitryon es selbst aufgibt.

1265–1272a. Es bleibt dem Vater jetzt nur noch übrig, Hercules zu bitten, sich selbst zu verzeihen. Aus herculischem Wesen heraus und mit herculischem Stolz wird auch das abgelehnt; ein neuer Ruf nach den Waffen, was er damit will, ist deutlich: das Schicksal soll durch meine Rechte besiegt werden, d. h. das Schicksal, das mich bezwungen hat, soll jetzt durch meine Selbstvernichtung überwunden werden. — Amphitryon hat ihn also nicht umstimmen können.

1272b—1294. Theseus greift ein und sucht Hercules durch dessen eigenes herculisches Wesen zur Selbstüberwindung zu bewegen: *adversa impetu / perfringe solito,* wir denken an das Tempetal: *scissa cum vasto impetu / patuere Tempe* (HF 285/86), an die Straße von Gibraltar: *fracta Calpe* (HO 1240), an den Ansturm, den der Vater bei dem Rasenden nicht zu bannen wußte (HF 975). Fasse wieder deinen Mut, der jedem Unheil gewachsen: *Herculem irasci veta,* damit ist das Motiv von 1239: *nunc Hercule opus est* wieder aufgenommen.

1278—1294. Auch dieser Versuch wird abgewiesen. Der Kämpfer Hercules ruft sich wieder an die Arbeit: *purgare terras propero;* ein *ingens opus,* schwerer als die zwölf bestandenen: er meint die Selbstvernichtung und führt den Kampf als Selbstüberwindung durch. Diesmal fordert er die Waffen unter herculischen Drohungen, von irdischen Androhungen steigert er bis zu himmlischen: wenn die Dächer Thebens für herculische Schultern eine zu leichte Last sind — *(qui) subdidit mundo caput* (HF 70) — dann will ich das Himmelsdach auf mein Haupt stürzen: *omne onus, quod media parte mundi sedet dirimitque superos,* d. h. die ganze Last, die auf dem zwischen Himmel und

---

82 da ja bei der Adoption die *patria potestas* auf den Adoptivvater überging.

Erde befindlichen Teil (vgl. *qui medius tua tela tamen senserat aer* (HF 1110), also dem Luftraum aufruht und die Götter von den Menschen trennt.

1295—1317a. Die gewollte Selbstvernichtung des Hercules führt zur Selbstüberwindung. Amphitryon gibt ihm jetzt die Waffen zurück[83]. Hercules nimmt einen Pfeil und betrachtet ihn als das Mordwerkzeug — Amphitryon denselben als ein Geschoß, das Juno in seine Hand gespielt hat[84], d. h. er sucht nochmals ihn von seiner Unschuld zu überzeugen. — Hercules: *hoc nunc ego utar:* gerade das Junogeschoß werde ich jetzt gebrauchen, d. h. es liegt eine Steigerung darin: gerade das in die Hand gespielte Geschoß, für das eben deswegen Hercules nach den Worten Amphitryons nicht verantwortlich zu machen ist, gerade das Geschoß, an dem ich unschuldig bin, will ich jetzt nehmen[85]. — Zum letzten Mal hat Amphitryon das *error*-Motiv verwendet. Es bleibt ihm nichts weiter, als wieder an die Rücksicht auf den Vater zu appellieren, d. h.. das Motiv 1246 ff. wieder aufzunehmen. Aber wie es dort erst Wirkung hatte, als Amphitryon deutlich machte, daß es um Erhalten oder Vernichten geht (1263a) (denn 1263b zeigt deutliche Bezugnahme auf Amphitryons Wort: *perimes),* so rührt ihn auch hier der Appell an das zitternde Herz nicht, sondern wird überhört: der Pfeil ist angesetzt. — Da fällt das entscheidende Wort: *ecce iam facies scelus / volens sciensque:* Jetzt wirst du ein vorsätzliches Verbrechen begehen. Beide Motive: der damalige *error* und das jetzige bewußte Verbrechen sind vereint. Da hält Hercules inne, drängt sogar auf den Vater ein, seinen Willen zu erfahren, und nachdem dieser ihm ausführlich auseinandergesetzt hat, daß Hercules ihn nicht mehr unglücklicher, wohl aber glücklich machen könne, daß Hercules entweder lebt oder tötet, d. h., nachdem er gezeigt hat, daß bei Hercules alle Entscheidung und Verantwortung liegt, ist aus dem Kampf des Hercules gegen Hercules mit dem Ziel der Selbstvernichtung ein Kampf mit dem Ziel der Selbstüberwindung geworden: *succumbe, virtus, perfer imperium patris,* und dieser Kampf führt zum Sieg: *vivamus.*

Aus Rücksicht auf den Vater hat er sich also am Leben erhalten, wie in den Phönissen den Oedipus „die Rücksicht auf den einen edlen Sproß der Familie, auf die treue Tochter Antigone,

---

[83] Ich folge hier ganz der Personenzuteilung von Peiper-Richter; in A sind die *notae personarum* offensichtlich verwirrt und Lessings Interpretation (Sämtl. Schriften, hrsg. von Lachmann-Muncker VI[3] (1890) S. 198 ff.) ist ebenso wie Swobodas, der ihm folgt, so eigenmächtig mit dem Text verfahren, daß es sich erübrigt, darauf einzugehen.

[84] mit Ironie gesagt: „Liebespfeile": *nunc nunc sagittam prome . . . immitte amorem* (HO 550. 554).

[85] Peiper-Richter (wie Leo) verstehen, wie die Interpunktion zeigt, anders: nach ihrer Meinung überhört Hercules den v. 1297 völlig, wie nachher v. 1298b/99. Der Gegensatz *Juno-ego,* der doch deutlich ist, wird dabei aber ganz außer acht gelassen.

am Leben hält" (Edert S. 32): *iubente te vel vivet* (Pho 319) — *pande, quid fieri iubes* (HF 1301b).

Was finden wir bei Euripides, nachdem Hercules weiß, daß er der Mörder ist? Von dem alten Kämpfer Hercules, der auch jetzt stürmisch nach Rache an sich verlangt und deshalb immer wieder die Waffen fordert und Entschuldigungen nicht gelten läßt, ist keine Spur; hier steht ein gebrochener und verzweifelter Mann vor uns. In Theseus erblickt er ein Hindernis seiner Todespläne, das er aber nicht etwa auf der Stelle aus dem Wege zu räumen sucht, sondern er wird passiv: er verhüllt sich, weil er sich selbst schämt und weil er andere vor Ansteckung bewahren will (1161/62. 1218 1233), er setzt sich unter die Leichen (1191), und nicht ihn zu beruhigen, sondern ihn aus der Verzweiflung aufzumuntern und zum Reden zu bringen, bemühen sich Amphitryon und Theseus; er weint (1206. 1355), winkt ängstlich[86] Theseus ab, erklärt sich selbst für bemitleidenswert (1237), fragt nur, um zu hören, daß sein Unglück einzig dasteht, kurz: er ist verzweifelt. Nichts als verzweifelter Trotz ist ihm geblieben: so bin ich denn bereit zu sterben[87] . . . das Maß des Erträglichen ist voll (1245) . . . Hier ist Hera Siegerin (1253) — wir denken an Seneca: das Junogeschoß werde ich nehmen — und diese Verzweiflungsstimmung durchzieht dann auch die lange Rhesis (1255—1310): Herakles, der kein Recht mehr zu leben besitzt noch je besaß.

Der Römer will das Schicksal bezwingen (*vincatur* 1271), und er selbst bezwingt seinen fast unüberwindlichen Willen zum Tode: *vivamus* — der Grieche will gegenüber dem Tod standhaft sein[88], denn, wer nicht feige gelten will, der muß dem Schicksal nachgeben (1349. 1357). Daß Herakles den tapferen Menschen in sich wiedergefunden hat — den im Ertragen[89]

---

86 Zu diesem v. 1218 s. Wilamowitz im Kommentar, der dort seine Konjektur rechtfertigt; die psychische Verfassung ist auf jeden Fall damit richtig getroffen.

87 καθανεῖν ist v. 1241 überliefert und Weils Konjektur καὶ κρατεῖν trifft gerade für diesen Herakles völlig daneben: an ein Siegen und Bezwingen, also an ein aktives Moment, denkt Herakles überhaupt nicht, sondern nur an ein Leiden. In der Tat liegt eine Drohung an die Götter darin, die ja den Menschen das Leben bemessen, aber die Drohung eines Verzweifelten. Verzweiflung und Vorwurf gegen die Götter sahen wir schon bei Amphitryon zusammen (339 ff.) und ebenso spricht er selbst (1263 ff.). — Wenn Wilamowitz die Konjektur aufgenommen hat und Anm. 2 zu S. 28 meint, Theseus verstünde, Hercules „plane Revolten gegen die Götter, Himmelssturm, um sich an Hera zu rächen" — und dann fortfährt: „Seneca hat diesen Gedanken aufgegriffen *(quaerit ad superos viam* sagt seine Juno schon im Prolog) und zu den absurdesten Rodomontaden aufgebauscht" —, so hat er den mißverstandenen Seneca in den Euripides hineingetragen.

88 ἐγκαρτερήσω θάνατον ist durchaus richtig überliefert, und Wilamowitz hat zu Unrecht Weckleins Konjektur βίοτον aufgenommen. Zuletzt hat W. Kranz Ph W 1927, 139 die Überlieferung verteidigt: „Nicht das Ertragen des Lebens, sondern die Überwindung des Todesgedankens ist das große Thema dieses Schlußteiles".

89 Gerade an der Figur des Herakles bei Euripides und Seneca wird so recht deutlich die grundsätzlich richtige Erkenntnis, die bereits Klein hatte und auf die

tapferen und kraftvollen (vgl. P. Friedländer: Die griechische Tragödie und das Tragische in: Die Antike II (1926) S. 85) —, sehen wir, wodurch er sich wiedergefunden hat, hat der Dichter nicht expliziert, denn der Entschluß scheint in der Tat unvermittelt zu erfolgen (1347 ff.). Aber es ist durchaus richtig[90], daß Herakles sich nicht ohne diesen Freund und seine Hilfe zu dem Sieg über den Tod durchgerungen hätte. Die äußerlichen Stufen, die Theseus ihn bis zu dem Standpunkt (1347) steigen läßt, hat Wilamowitz im Kommentar deutlich gemacht: 1228 (II zu v. 1214), 1255 (II zu v. 1255 und 347), die innere Entwicklung ist nur in ihrem Ausgangs- und Endpunkt zu fassen.

Betrachten wir schon hier das Drama bei Euripides bis zum Ende: Herakles ist entschlossen zu leben und zieht daraus die Konsequenzen: er ist bereit zum Aufbruch nach Athen — mit Tränen in den Augen —, ordnet die Bestattung an, heißt den Vater in Theben bleiben (laß dich zum Leben gewaltsam z w i n g e n, zum E r t r a g e n meines Unglücks), nimmt Abschied von den Kindern — unter Klagerufen (1374) —, heißt Theseus ihm den Kerberos nach Argos bringen helfen — „auch dazu bedarf er der Freundeshilfe" (Wilam. II zu 1386) —: alles das zeigt, daß Herakles sich in ein neues Leben g e f ü g t hat, und zwar als gebrochener Mensch, der wieder zusammengesunken ist und von Theseus aufgerichtet wird (1394) und zuletzt den Arm um den Nacken des Freundes geschlungen hat und sich wie ein Lastschiff wegziehen läßt (1424). Freundschaft ist für Euripides die letzte Wirklichkeit, die in allem Zusammenbruch übrig bleibt. Bei Seneca bat Hercules nach dem entscheidenden Wort vivamus kaum den Theseus, ihm aufzuhelfen, da kommen ihm schon Bedenken. Zu den Worten Amphitryons hat er schon nichts mehr zu sagen, nur ein Gedanke erfüllt ihn: wird es für mich auf der ganzen Welt einen Unterschlupf geben? Es gibt keinen Raum! Werden selbst die größten Ströme der Erde, ja sogar das Nordmeer, Tethys selbst, d. h. das Wasser als Element meine Rechte abspülen können? Nein! — Wir erinnern uns an Hippolytus nach dem Antrag der Stiefmutter Pha 715 *quis eluet me Tanais aut quae barbaris / Maeotis undis Pontico incumbens mari? / non ipse toto magnus Oceano pater / tantum expiarit sceleris,* und finden Seneca wieder in Shakespeares Macbeth II, 2,60, wo Macbeth nach Ermordung Duncans spricht:

Regenbogen zu Recht mit einer gewissen Berichtigung aufgebaut hat, „daß in diesen Tragödien des Römers Seneca die Steigerung vollzogen sei vom überwiegend heroisch-leidsamen Pathos der hellenischen Tragik zum historisch-praktischen Angriffs- oder Widerstandspathos" (S. 171): mit einer Berichtigung freilich, insofern als der Gegensatz heroisch-historisch geradezu f a l s c h ist; heroisch für die griechische Tragik trifft zu, aber bei Seneca begegnen uns Übermenschen mit „ü b e r alles menschliche, auch h e r o i s c h e Maß gesteigertem Pathos". (Friedl. S. 37).

90 vgl. O. Edert S. 22; W. Kranz Ph W 1927, 139.

Wird all das Meer Neptuns dies Blut hier spülen von meiner Hand? Nein: diese Hand wird eher die massenhaften Fluten purpurn färben, verwandeln Grün in Rot.

(Gundolf Übers. IX, 181).

Ins Weltenweite ist das Motiv der Befleckung vergrößert: die Welt *(orbis)* flüchtet sich vor mir — nicht allein Theben, Argos und irgend ein anderes fremdes Land (Eur. 1281 ff.) — die Sterne ändern ihre Bahn, um mir auszubiegen; daß sie ihre gewohnte Bahn einhalten mögen, hat er v. 928 gewünscht: *astra inoffensos agant / aeterna cursus*, daß sie vor Hercules' Anblick, wenn er unter sie aufgenommen ist, zusammenstoßen, befürchtet der Chor HO 1574: *ne tuo vultu tremefacta leges / astra conturbent*, hier befürchtet er selbst es, wenn sie den Befleckten sehen[91]. Die Sonne hat noch heller auf den Kerberos geschienen: vor diesem hat sie schon vor Angst geflackert (HF 60), aber das wird noch ein freundlicheres Gesicht gewesen sein.

Dem Selbstmord ist er von Amphitryon und Theseus nur abgerungen, um sofort wieder um den Tod zu bitten: *redde me infernis precor — inferis reddam Herculem* sagte er zu sich selbst (1218). In den untersten Hades mit mir — *sed et ille novit:* das ist der Schluß; für diesen Hercules gibt es keinen Raum im Kosmos mehr, geschweige denn auf der Erde. Theseus verspricht ihm Aufnahme in Athen, aber nicht, damit er selbst ihn dort entsühne und ihm Wohnung und Unterhalt gebe, seinen eigenen Ehrensold ihm abtrete. (Eur. 1324 ff.), sondern damit den Gott ein Gott lossspreche: Mars Gradivus, den selbst die Götter auf dem Areopag wegen des Mordes des Neptuniden Halirrhotos freigesprochen haben. Bei Euripides hat Herakles das Schlußwort, bei Seneca erwidert er auf die Worte des Theseus nicht mehr: hier ist sein letztes Wort: *Sed et ille novit* (1341a). Wie auch immer 1341b—1344 gemeint sein mögen — als Abschluß für den Hörer, damit nicht mit 1341a geschlossen wird — auf diesen Hercules haben sie keine Wirkung; undenkbar, daß die letzten Worte des Theseus erreichen, was alles Vorherige nicht vermocht hat. Damit daß er keinen Raum im Kosmos hat, schließt in Wahrheit die Tragödie.

Medea 179—300.

Zuletzt wenden wir uns jener Szene aus der Medea zu, in der sich Kreon und Medea gegenüberstehen. Um das Unterschiedliche so deutlich wie möglich herauszustellen, wollen wir hier zuerst kurz das Charakteristische der euripideischen Szene (271—356) referieren. Wir werden erkennen, daß hier Seneca nur Ausgangs-

[91] Auf „die schaudernde Anteilnahme des Kosmos" bei ungeheuerlichen Vorfällen, „wenn das Unerhörte, Exorbitante *(orbis me refugit)* eines Vorganges betont werden soll", hat zuletzt J. Kroll a.a.O. S. 415 hingewiesen; dort in Anm. 2 u. 3 sind Stellen gesammelt.

und Endpunkt mit dem Griechen gemeinsam hat, die Szene selbst ganz und gar Senecas Schöpfung ist.

Kreon erscheint. Sofort teilt er Medea den Ausweisungsbefehl mit, in dem auch die Kinder eingeschlossen sind. Es folgt eine dreifache Motivierung in einer sorgfältigst disponierten Anklagerede: Ich habe Angst um meine Tochter, denn 1): Du bist klug und verstehst dich auf viele Schlechtigkeiten (285) — du kannst uns also schaden; 2): Du bist gekränkt, weil du den Ehegatten verloren hast (286) — du wirst uns auch zu schaden suchen, denn Veranlassung ist gegeben; 3): Du hast auch, wie ich gehört, bereits gedroht, mir selbst, dem Bräutigam und der Braut ein Unglück zuzufügen — was zu erwarten war, findet sich also schon bestätigt.

Wenn wir das hören, meinen wir in der Tat an einer Gerichtsverhandlung teilzunehmen, in der das Plädoyer gehalten wird.

Der Rhesis folgt die Antirrhesis Medeas, eine genauestens ausgearbeitete Verteidigungsrede. 1): Das K ö n n e n wird bestritten; es fehlt ja die Veranlassung. Nachdem sie mit Argumenten der ratio den Angriff versucht hat abzuschlagen, geht sie ihrerseits zum Angriff über, sucht sich in das Vertrauen einzuschleichen und heuchelt, daß sie sein Verhalten sogar gut heißt. Ergebnis: Kreon ist nicht w i d e r l e g t. Der zweite Teil der Szene appelliert an das Gefühl: Mitleidsuchendes Flehen kennzeichnet die Stichomythie; als Medea auch damit nichts erreicht hat, steckt sie ihr Ziel zurück und bittet nur um den einen Tag, um die Vorbereitungen für die Verbannung zu treffen. Kreon willigt schließlich ein, wenngleich er sofort ahnt, daß auch diesmal ein Fehler bei der Rechnung herauskommen wird. Noch einmal spricht er ein Machtwort, aber das Letzte ist ein Versuch der Selbstberuhigung: Nach Drohungen an andere sucht er sich selbst seine ahnungsschwere Angst auszureden[92].

So ist die Szene bei Euripides gestaltet. Aber bevor wir zu Seneca kommen, muß noch auf eine andere Frage kurz eingegangen werden.

Bereits hier erwarte ich den Einwand: Ist überhaupt Euripides als „Original" heranzuziehen, nicht vielmehr O v i d s Medea? Zu dieser Frage erinnere ich an das schon in der Einleitung ausgesprochene Grundsätzliche, daß die Frage, wer ist m e h r benutzt worden, uns hier nichts anzugehen braucht. Denn, was uns vorliegt, ist keine Euripides- oder Ovid- noch Euripides-Ovid-Wiedergabe, die in ihrer prozentualen Zusammensetzung zu untersuchen wäre, sondern eine Einheit, die als solche gesehen werden will. — Daß Seneca Ovids Medea gekannt und Gedankengut aus ihr verarbeitet hat, ist nachweisbar; die beiden Fragmente geben freilich

[92] Die vv. 354—56 tilgen, wie H. v. Armin Eur. Med. will, heißt gerade die psychologische Zeichnung eines Herrschers, der hart sein will, aber nicht kann, verkennen.

nichts aus (R. Ehwald-F. Lenz Ovid III, 2; vgl. dazu E. Martini, Einl. zu Ovid, Prag 1933 S. 61 ff.) und die immer wieder gewagten Identifizierungen in Euripides wie Seneca sind Spielereien, wohl aber ist von Leo I, 169 mit Recht betont worden, daß auf Grund der Eigenart Ovids für Motivübereinstimmung Senecas mit ovidianischen Gedichten das Original in Ovids Medea zu suchen ist, d. h., daß her. XII und met. VII, 394--98 uns belehren. Und daraus erkennen wir allerdings, daß fünf Motive Senecas uns bei Ovid faßbar sind: 1.) der Hymenaeus wird angestimmt (her. XII, 138—158; Seneca 56—115). 2.) die Liebe ist noch immer in Medea nicht erloschen (her. XII, 136. 192, 93, 197; Seneca 137—142. 197b. 246a. 273. 447. 517, 18). 3.) die Kinder bleiben in Korinth; über dieses die gesamte Komposition grundlegend beeinflussende Moment später ausführlich. 4.) Medea entflieht den Waffen (met. VII, 397; Sen. 971 ff. 980). 5.) der Palast geht in Flammen auf (met. VII, 395; Sen. 885—887). Weiter wissen wir nichts trotz A. Cima: Intorno alle tragedie di Seneca, Riv. Fil. 1904 phantastischen Scharfsinns[93]. — Nun zu Seneca.

179—191. Auftrittsmonolog Kreons. Über die Form des Monologs und die typische Gesprächseinleitung hat bereits Friedrich S. 6 ausführlich gehandelt und Analogien[94] aus anderen Dramen zusammengestellt. Es ist jene typische prologisierende[95] Form, in der die auftretende Person exponiert, was sie beabsichtigt, — wobei sie zunächst in dritter Person von dem zukünftigen Partner spricht — und zugleich vergegenwärtigt, was sie vorfindet. Nichts weiter erfahren wir, als daß Kreon bereits verwundert war, ob denn Medea immer noch nicht sich aus dem Lande entfernt habe: *molitur aliquid: nota fraus, nota est manus. / cui parcet illa quemve securum sinet?* Das genügt: *liberet fines metu abeatque tuta.*

192—202. Als Medea den Grund wissen will, hat Kreon nur eine ironische Abweisung übrig: *innocens mulier rogat.* Von einer Anklagerede ist keine Spur. Es ist von F. Mehmel S. 115 bereits richtig beobachtet worden, daß bei Seneca „der bloße Name Medea schon voll von Schrecklichem ist . .. . daß aus diesem Gefühl heraus Kreon sie töten und jetzt aus dem Lande vertreiben will". Überlegungen veranlassen den euripideischen Kreon zum Verbannungsbefehl. Dieser grundsätzliche Unterschied hat dann seinerseits eine Wesensverschiedenheit der Funktion Medeas in der ganzen Szene zur Folge; sie hält keine Verteidigungsrede, sondern appelliert an das Gefühl Kreons.

---

93 Auf genannte Arbeit sowie auf die als Replik hierauf anzusehende Untersuchung H. L. Cleasbys: The Medea of Seneca, Harv. Stud. 18 (1907) komme ich zurück.

94 M 431 ff.; HF 332 ff.; Th 491 ff.; A 918 ff.

95 Solche Aktprologe schon in der griechischen Tragödie; zusammengestellt von F. Leo: Monolog im Drama S. 30 ff. und dann vgl. Schadewaldt: Monolog und Selbstgespräch S. 240 ff.

203—251. Wenn wir die Rede als ganze betrachten, so ist rein formal gesehen, sofort der Unterschied gegenüber einer euripideischen offensichtlich: von einer scharfen Disposition finden wir nichts, „sondern eine wenig gegliederte *moles*" (P. Friedländer, Vorklass. u. Nachklass. S. 37). Verständlich aber ist uns sofort das Phaenomen, wenn wir fragen: will Medea Kreon überzeugen? — dann sind verstandesmäßige Argumentationen, Glieder eines in sich geschlossenen Ganzen, die in logischer Abfolge stehen — nicht können, nicht wollen — gefordert. Oder will sie auf das Gemüt wirken? Die Fragestellung gibt schon die Antwort. Etwas Irrationales, dem Wesen Medeas Anhaftendes hat Kreon zum Verdacht geleitet. Diese Voreingenommenheit will sie jetzt Kreon austreiben, zu widerlegen gibt es nichts. Sehen wir uns die Momente an, die auf Kreons Gefühl einwirken sollen: *animum ab ira flectere:* nicht von der Richtigkeit oder Falschheit einer Meinung überzeugen; das erste Moment: die jetzige Lage wird dem früheren Glück gegenübergestellt: *clade miseranda obruta expulsa supplex sola deserta, undique adflicta:* in solchen Asyndeta spricht, wer jemanden bewegen will. — Dagegen das einzige Glück: vornehmste Abstammung, Tochter eines Königs von ungeheurem Machtbereich: noch einmal zusammengefaßt: *generosa, felix, decore regali potens fulsi:* Hier stehen die Asyndeta in bewußter Antithese parallel den früheren; damals umwarben mich, die jetzt umworben werden: das sagt sie in jener vagen, aber gerade darum stark auf das Gefühl wirkenden Allgemeinheit, die keine genaue Realisierung erlaubt. — Das zweite Antithesenpaar: das Glück ist vergänglich: sie meint ihr Schicksal und deutet zugleich auf Kreon hin. Es gibt nur ein unvergängliches Gut für Könige: *prodesse miseris, supplices fido lare protegere* — wieder das bewußt Doppelseitige: ich selbst habe dies Unvergängliche geschaffen, und du schaffe es. Meine bleibende Tat ist die Rettung jenes *decus ingens Graeciae et flos inclitus, praesidia Achivae gentis et proles deum.* — Das dritte Moment: der Dank. Den einen trennt sie ab von allen anderen: *ducem taceo ducum, pro quo nihil debetur: hunc nulli imputo. vobis revexi ceteros, unum mihi.* Zwei Motive sind verkoppelt: Dankesschuld und Liebe, die noch immer nicht erloschen (das letztere ein dem griechischen Dichter Unbekanntes). Das vierte Moment: das Schuldbekenntnis, aber ein ganz besonders geartetes: meine Schuld ist die Heimkehr der Argo. Auch jetzt bereue ich die Tat nicht und stehe für alle Folgen ein: *sed redde crimen:* Anklage und Liebe in einem Wort. Ganz in Bescheidenheit ist sie schließlich aufgegangen, — sie weist selbst auf ihre bittflehende Haltung hin —, als sie für sich um einen dürftigen Winkel bittet: *angulum . . . latebrasque viles,* wenn nicht in der Stadt, so gönne mir wenigstens irgend einen abgelegenen Platz im Lande.

252—271. Bei Euripides 316—20 sind Medeas Worte auf die *ratio* Kreons getroffen, seine Bedenken sind nicht schwächer, son-

dern nur stärker geworden, eine Erkenntnis, die aus dem Leben gezogen ist, belehrt und warnt ihn. - Der Kreon Senecas fühlt, daß er sich gegen den Vorwurf der Hartherzigkeit verteidigen muß, d. h. die Worte Medeas sind an sein Herz gegangen. Als Beweis führt er Iason selbst an, den er aufnahm, auch auf die Gefahr hin, mit Akastos in Konflikt zu geraten. Hartherzig bin ich nicht, aber dein stets geoffenbartes Wesen — *tu malorum machinatrix facinorum . . . nulla famae memoria* zwingt mich, dich auszuweisen: *purga regna . . . libera cives* (bei Euripides hieß es: mich) *metu.*

272—280. Zwei Motive: noch einmal spricht die Liebe aus Medea: *redde comitem,* und das zweite: selbstlose Schuld: *totiens nocens sum facta, sed numquam mihi.*

281 Nur kalte Abweisung ist die Antwort.

282—284. Aufhebung des Verbannungsbefehls hat sie nicht erreicht, so will sie wenigstens die Kinder, die von ihr getrennt sind (144), sich ausbitten: *ne culpa natos matris insontes trahat.* So können wir verstehen, zumal wenn wir die spätere Iasonszene bedenken. Gezwungen sind wir nicht, denn vielleicht hat sie Kreon nur um Schutz der Kinder vor der Stiefmutter bitten wollen. Diese Unbestimmtheit, die gewollt ist — das ist Seneca. Wir sehen also eine grundsätzliche Verschiedenheit gegenüber Euripides, bei dem die Kinder mit verbannt werden sollen. Bei Ovid wissen wir von einem Ausweisungsbefehl Kreons nichts (trotz A. Cima a.a.O.), sondern her. XII, 135: *iussa domo cessi, natis comitata duobus* zeigt nur, daß Medea mitsamt den Kindern schon vorher von Iason verstoßen ist, und 187, 88 *si tibi sum vilis, communis respice natos: / saeviet in partus dira noverca meos,* läßt erkennen, daß sie die Trennung von den Kindern erwartet. Mehr wissen wir nicht[96].

285—300. Nachdem auch diese Bitte abgeschlagen ist, bleibt ihr wie bei Euripides nichts weiter, als das Ziel zurückzustecken: nur eine kleine Zeitspanne, *dum extrema natis mater infigo oscula, fortasse moriens.* Wieder ist das Gefühlsmäßige Inhalt der Bitte bei Seneca. Bei Euripides will sie in dieser Zeit nachdenken, wo sie Unterkommen findet. In beiden Dramen wird die Bitte gewährt, bei Seneca redet Medea dem Kreon aufkommende Bedenken aus, bei Euripides Kreon sich selbst.

---

96 Das hatte gegen A. Cima bereits H. L. Cleasby: L'originalità di Seneca nelle sua „Medea", Atene e Roma 1907 S. 306 ff.) deutlich herausgestellt.

IV. Teil.

Zusammenfassung.

Fassen wir zusammen, was wir in den einzelnen Kapiteln als Eigenart Senecas herausgearbeitet haben.

In den Troades 1068—76a wird der Gegensatz von Einst und Jetzt anschaulich vergegenwärtigt. 1076b—87. 1118—21. 1125—31 wird die Stimmung der Zuschauer in breit exponierenden Bildern gezeigt. 1088—1100a. 1132—54 wird die Haltung der auftretenden Personen beachtet, und zwar in der Weise, daß sich die Blicke auf die Hauptperson konzentrieren, und zugleich wird die Wirkung auf alle Beteiligten gezeigt. 1100b—1103. 1155—59 wird das äußere Geschehen, das rein faktisch gesehen, das Wesen der jeweiligen Botschaft kennzeichnet, so kurz wie möglich abgetan, wie überhaupt alles Tatsächliche gegenüber der griechischen kontinuierlichen Schilderung im epischem Stil grundsätzlich beschränkt ist. Ein besonders lehrreiches Beispiel ist die Umsetzung des wirklichen lauten Gebetes (Eur. Hek. 534—42) in den Ausdruck der Gefühle, die die Troer beim Anblick Helenas bewegen (Sen. Tr. 1134—36a). Ferner wird in den Troades jene Sympathie von Natur und Mensch aufgezeigt; bei der Opferung des Astyanax: *magna turris, cuius e fastigio summisque pinnis . . .*, bei der Polyxenas: *leni fluctu . . . campus clivo levi . . . vallis*, so lange sie die schamhafte Jungfrau ist, die gesenkten Blickes einhergeht, aber: *ardui sublime montis . . . alte edito . . . vertice in busti*, als sie kühnen und trotzigen Blickes den Todesstoß erwartet. Und dieser Einklang begegnet wieder im Hercules Oetaeus: auf dem Gipfel der Berginsel, dort wo der eisige Nordwind bläst und unten der Strand Euböas vom Meer umtobt wird, opfert jener Hercules, der auf den Höhen seines Lebens steht — der feuchtheiße Südwind führt den Totwunden hinweg.

Die beiden Teile der Doppelbotschaft in den Troades bieten dann als typischen Abschluß jene Vernichtung bis auf den Grund, die wir in der Phaedra, im Oedipus und Hercules Oetaeus wiederfinden. Das 'deforme', die Entstellung bis zur Unkenntlichkeit, ist das Ende des Astyanax, die Leiche Polyxenas bleibt zwar, aber mit keinem Wort wird sie mehr erwähnt, das eingesogene Blut ist das Letzte; völlige Auflösung ist das Ende des Hippolytos, hier ist nicht einmal mehr eine Leiche da; *radice ab ima funditus . .* sind die Augen des Oedipus herausgerissen; auch im Botenbericht des Oetaeus gibt es eine vollständige Vernichtung: eine Leiche des Lichas existiert nicht: *funus ambobus iacet.*

Noch eine weitere, mit dem Letzten unmittelbar zusammenhängende Beobachtung schließt sich hier an. Bei Seneca wird der Bericht mit dem Fortissimo abgebrochen: Tr 1116/17 *iacet deforme corpus.* 1164 *totum sanguinem tumulus bibit.* — Bei Euripides folgen die Bemühungen der Griechen um die Bestattung Polyxenas (Hek. 571—80a) und zuletzt ein beruhigender Abschluß des Boten (580b—82). Pha 1113/14 *passim ad supremos ille colligitur rogos / et funeri confertur,* und wenn wir das anschließende kurze Dialogstück hinzuziehen, haben wir den *'malorum maximum cumulum'* (1119) erstiegen. Bei Euripides hat der Bote auch noch Gedanken für die Frage, was aus den Pferden und aus dem Stier geworden ist (Hipp. 1247—48), und läßt den Bericht in Reflexionen ausklingen (1249—54); die Gefühle des Theseus gleichen sich in einem Indifferenzpunkt aus (1257—60). Im Oedipus Senecas wird mit dem Grauenvollsten geschlossen: *rigat ora foedus imber et lacerum caput / largum revulsis sanguinem venis vomit* (978—79); Sophokles beruhigt durch Reflexionen (1276—79). Im Hercules Oetaeus ist das Bild des besinnungslosen Hercules das Letzte: *destituit animus membra, nox oculos premit* (841); bei Sophokles klingt der Bericht in innere Anteilnahme am Geschehen aus (Trach. 807—20).

Ziehen wir weitere noch nicht gelegentlich der Troades berücksichtigte Momente aus den Phaedra =, Oedipus =, und Hercules Oetaeus = Kapiteln heraus.

Heftigstes, aktives Pathos kennzeichnet den Hippolytos Senecas: er stürmt los, redet mit sich selbst, verflucht die Heimat und gibt den Pferden freien Lauf: alles affektive Momente. — Der Hippolytos des Euripides hat sich mannhaft in sein Schicksal ergeben. — Kontrast und Wucht sehen wir in der Schilderung der Naturwunder, lange Zeit werden wir in Ungewißheit und Spannung gehalten, das Geheimnis wird deutlicher gemacht, aber noch nicht enthüllt. — Die Gestalt des Stieres ist ein affektives Gemälde aus den Komponenten *erectum, color immensum.* Die Wirkung des Ungeheuers wird durch Mittel veranschaulicht, die sich über rationalistische Kritik hinwegsetzen, und diesem Fabelwesen, vor dem alles flieht, wird Hippolytos entgegengestellt: er steht aufrecht und drohender Trotz blickt aus seinem Antlitz. Das letzte Bild ist dann das der Vernichtung, das sich hier über 12 Verse ausbreitet.

Ein einziges Affektgemälde ist der Bericht im Oedipus, typisch sind die äußeren Züge des *furor,* so wie der Blick in das Innere des Oedipus. Strafe ist das Stichwort, Strafe, die in den verschiedensten Formen seine Gedanken erfüllt, alle Raum- und Zeitdimension übersteigend bis zu dem Paradoxon: *solvenda non est natura — novetur . . . iterum vivere atque iterum mori.* Tränen weisen ihm den Weg des Handelns, und noch einmal werden die äußeren Zeichen der Wut unmittelbar vor der letzten Tat ver-

deutlicht, während man bei Sophokles aus der reichbewegten, äußeren Handlung auf das Innere des Oedipus schließen muß.

Den Raum des Hercules Oetaeus erfüllt die zu Riesenmaßen gesteigerte Gestalt des römischen Hercules: der den Kosmos befriedete, die Götter ihrer Pflichten enthob, ihren Schutz zu übernehmen sich erbot und sich mit ihnen auf gleiche Stufe stellte, dessen Schrei ins Weltenweite wie der Donner drang, der den Lichas bis zu den Sternen, über die Wolken hinaus, emporwarf, — und diesem Gottentstammten und mit den Göttern schicksalsverbundenen Hercules begegnen wir dann im Hercules Furens wieder.

In der Lykosszene des Hercules Furens erkennen wir eine lebendige Entwicklung, Handlungsphase ist an Handlungsphase gereiht. Ausgangslinie ist das unbedingte Vertrauen Amphitryons zu Hercules *(aderit* 275) und die Hoffnungslosigkeit Megaras *(trahes* 308); Bewegung bringt das Auftreten des Lykos und zwar das dem Seneca eigene Werbemotiv. Wir sehen Lykos das Geschick des Hercules-Hauses von dem Verhalten Megaras abhängig machen, d. h. die Vernichtung vor uns entstehen, und andererseits Megara in dem Kampfgespräch das verlorene Vertrauen wiederfinden, während Amphitryon in der Verteidigung des Hercules bis zum *audi — audimur* des Schlusses unerschüttert bleibt. Bei Euripides zeigt die Lykosszene keine Entwicklung, die Vernichtung steht für Lykos bereits bei Beginn der Rede fest, die Szene ist letzten Endes ein verselbständigter Redeagon.

Im Schlußakt des Hercules Furens ist Senecas eigene Leistung die Verflechtung der beiden Motive: Aufklärung des Geschehenen und Herausforderung des Siegers. Die Aufklärung wird bei Seneca vorwiegend in dem handlungsreichen und leidenschaftlich bewegten Monolog vollzogen und erhält nur in dem kurzen Dialogstück zwischen Hercules und Amphitryon (1186b—91) den entscheidenden Hinweis, der zur Entdeckung führt. Bei dem Griechen geschieht das Erkennen in einer Stichomythie, sodaß beide Sprechende gleichen Anteil daran haben. Der Kampf des Hercules mit sich selbst, jenes zweite Motiv, ist ganz dem Seneca eigen. Der passiven Verzweiflung des griechischen Herakles steht der unbändige Vergeltungsdrang des römischen Hercules gegenüber. Jener fügt sich schließlich auf das Zureden des Freundes in sein Schicksal, bei dem Römer wird die Selbstvernichtung zur Selbstüberwindung. Aber der Entschluß *'vivamus'* schlägt gleich darauf wieder in das Todesverlangen um. Freilich kann nicht einmal dies erfüllt werden: für den Vindex der Menschheit gibt es keinen Raum im Kosmos.

Im Medea-Kapitel sehen wir die sorgfältigst disponierten Anklage- und Verteidigungsreden des Griechen, in denen das Für und Wieder mit logischer Schärfe abgewogen wird, der ganz von Gefühl erfüllten Szene des Römers gegenüberstehen. Hier fehlen Argumente und Gegenargumente, widerlegt wird nichts. Medeas Rede ist eine wenig gegliederte Masse. Ihr Zweck ist, Kreons Vor-

eingenommenheit — nicht den auf Überlegungen fußenden Entschluß zu zerstören. Ihre Mittel sind die geeigneten, um das Herz jemandes zu rühren. So sucht denn Kreon den Vorwurf der Hartherzigkeit zurückzuweisen, sein Herz ist also von Medeas Worten getroffen. Und noch in der letzten Bitte der griechischen und der römischen Medea ist derselbe Gegensatz deutlich.

Lebenslauf

Geboren bin ich, Fritz Willy Schulze, am 29. Juni 1911 in Wolmirstedt, Regierungsbz. Magdeburg. Nach 13-jähriger Schulzeit, 4 Jahren Vorschule zu Wolmirstedt und 9 Jahren König Wilhelms-Gymnasium zu Magdeburg, erhielt ich Ostern 1930 das Zeugnis der Reife und wandte mich zum Studium der klassischen Philologie und Geschichte zuerst nach Jena: SS 1930 — SS 1931, dann nach Köln: WS 1931/32 — SS 1932 und zuletzt nach Halle: WS 1932/33 — WS 1933/34.

Meine akademischen Lehrer waren in Jena: Barwick, Bauch, von Blumenthal, Cartellieri, Eitel, Grisebach, Krahe, Ludwig, Schneider, Zucker; in Köln: Hasebroek, Hessen, Jachmann, Knoche, Kroll, Schmidt, Schneider, Williger (†), Ziekursch; in Halle: Bosch, Diehl, Friedländer, Hehlmann, Holtzmann, Koch, Kranz, Kürten, Laqueur, Menzer, Schäfer, Specht, Stenzel (†), Wolff.

Allen meinen Lehrern bin ich zu Dank verpflichtet, besonderen schulde ich Herrn Professor Dr. P. Friedländer, der die vorliegende Arbeit angeregt und bis zum Abschluß betreut hat, sowie Herrn Professor Dr. W. Kranz für kritische Durchsicht und mancherlei Hinweise.